ИСКУССТВО КИНО

2008

воскресенье
9.30

телеканал
Домашний

Павел Любимцев
ГОРОДСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ

Распахните глаза – вас ждёт путешествие! Столицы мира и крохотные городки, галереи и музеи, рестораны и ярмарки... Знаменитые памятники, интреснейшие факты, любопытные детали. Живите увлечённо!

ГРУППА КОМПАНИЙ GP

GP

представляет

Смотрите на DVD

ПЕРВАЯ ВИДЕОКОМПАНИЯ

Г Р У П П А К О М П А Н И Й G P

в производстве:

„Непрощенные”
Автор сценария и режиссер
Клим Шипенко
В ролях: *Татьяна Васильева, Александр Демидов, Евгений Пронин, Константин Демидов, Константин Соловьев, Михаил Бабичев, Ксения Буравская, Олег Долин, Ольга Ломоносова, Владимир Симонов, Борис Хвошнянский, Анатолий Лобоцкий*

„Если нам суждено”
По мотивам романа Л. Лукиной „Если нам судьба”
Автор сценария
Эверт Паязат
Режиссер *Александр Аравин*
В ролях: *Александр Домогаров, Елена Руфанова, Сергей Маховиков, Елена Великанова, Алексей Панин, Альберт Филозов, Михаил Владимиров, Татьяна Лютаева*

„Дата собственной смерти”
Экранизация романа Анны и Сергея Литвиновых
Автор сценария и режиссер
Денис Червяков
В ролях: *Сергей Шакуров, Анатолий Белый, Александра Флоринская, Екатерина Вуличенко, Анатолий Петров, Ольга Ломоносова*

❑ФИЛЬМ ЗА ФИЛЬМОМ, ГОД ЗА ГОДОМ ВОЗНИКАЕТ ОЩУЩЕНИЕ, ЧТО У НАШИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ НЕТ ПОТРЕБНОСТИ В РЕФЛЕКСИИ ПО ПОВОДУ ТОГО, ЧТО ПРОИСХОДИТ В ИХ РОДНОЙ СТРАНЕ *ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ* **ПОЧЕМУ? ЛИБО НЕ ТЕ ЛЮДИ СНИМАЮТ КИНО, ЛИБО ИМ НЕ О ЧЕМ СНИМАТЬ** *СЕРГЕЙ ЧЛИЯНЦ* **❑ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ТРАВМА, А НЕ МЕДИЦИНСКАЯ ДРАМА «ШУЛЬТЕС» — ОТЧАСТИ И ДИАГНОЗ СОВРЕМЕННОМУ ЧЕЛОВЕКУ ПЕРЕД, А НЕ ЗА СТЕКЛОМ. ИЛИ — ПРОСТО ЧЕЛОВЕКУ, ОБРЕЧЕННОМУ ВЫЖИВАТЬ В БОЛЬШОМ ГОРОДЕ** *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* **НА ЯЗЫКЕ БЕСПРИМЕСНОГО КИНО Я НУЖДАЛСЯ В ГЕРОЕ, ЛИШЕННОМ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО И СОЦИАЛЬНОГО КОНТАКТОВ С ОКРУЖАЮЩИМ МИРОМ** *БАКУР БАКУРАДЗЕ* **❑РЕЛИКТ И РАРИТЕТ "ОКЕАН" — ФАКТ НЕ ТОЛЬКО КУЛЬТУРНЫЙ, НО И СОЦИАЛЬНЫЙ** *НИНА ЦЫРКУН* **❑«ДИКОЕ ПОЛЕ»: ЯЗЫЧЕСКИЙ ЭПОС НАША СИЛА В ВАРВАРСТВЕ — ТАКОВ, ЕСЛИ ХОТИТЕ, ПОЛИТИЧЕСКИЙ ИТОГ ФИЛЬМА** *КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ* **❑СОЦИАЛЬНАЯ ТЕРАПИЯ А СЕЙЧАС У НАС ОДНО СПЛОШНОЕ РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ** *АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ* **❑МАЙКЛ ПАУЭЛЛ: БОЛЬШОЙ РОМАН О МИРЕ КИНЕМАТОГРАФА ЕГО МЕМУАРАМ ПРИСУЩИ ЧЕРТЫ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ТЕКСТА** *ГЕОРГИЙ ДАРАХВЕЛИДЗЕ* **❑ТАЙНЫЙ ОРДЕН НАБЛЮДАТЕЛЕЙ СОВСЕМ НЕ У КАЖДОГО ТАК НАСТРОЕНО ЗРЕНИЕ, ЧТОБЫ ВИДЕТЬ, КАК ИСКУССТВО РОЖДАЕТСЯ ИЗ НИЧЕГО** *ЦАПЛЯ*

КОММЕНТАРИИ

75
АННА ГУДКОВА
Жизнь питчинга только начинается

80
ИВАН ФОРГАЧ
Под прикрытием культурной миссии

ИМЕНА

85
АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ
Отравление адреналином
Документалист на «фабрике грез»
Беседу ведет Дмитрий Трояновский

93
ГЕОРГИЙ ДАРАХВЕЛИДЗЕ
Тот, кто заявил: «Я — кино»
Портрет Майкла Пауэлла

РАЗБОРЫ

105
ШЕЙН ДЭНИЕЛСЕН
Кинематограф новой Европы
Актуальные тенденции в кино бывших соцстран

ОПЫТ

113
ЛЮК ДАРДЕНН
Обратная сторона образов
Фрагменты дневника

135
ГЛЮКЛЯ И ЦАПЛЯ:
«Преодолевать страх — это мы любим!»
Беседу ведет Анжелика Артюх

MEDIA

147
ВЕРА ЗВЕРЕВА
Теленовости: в формате сериала

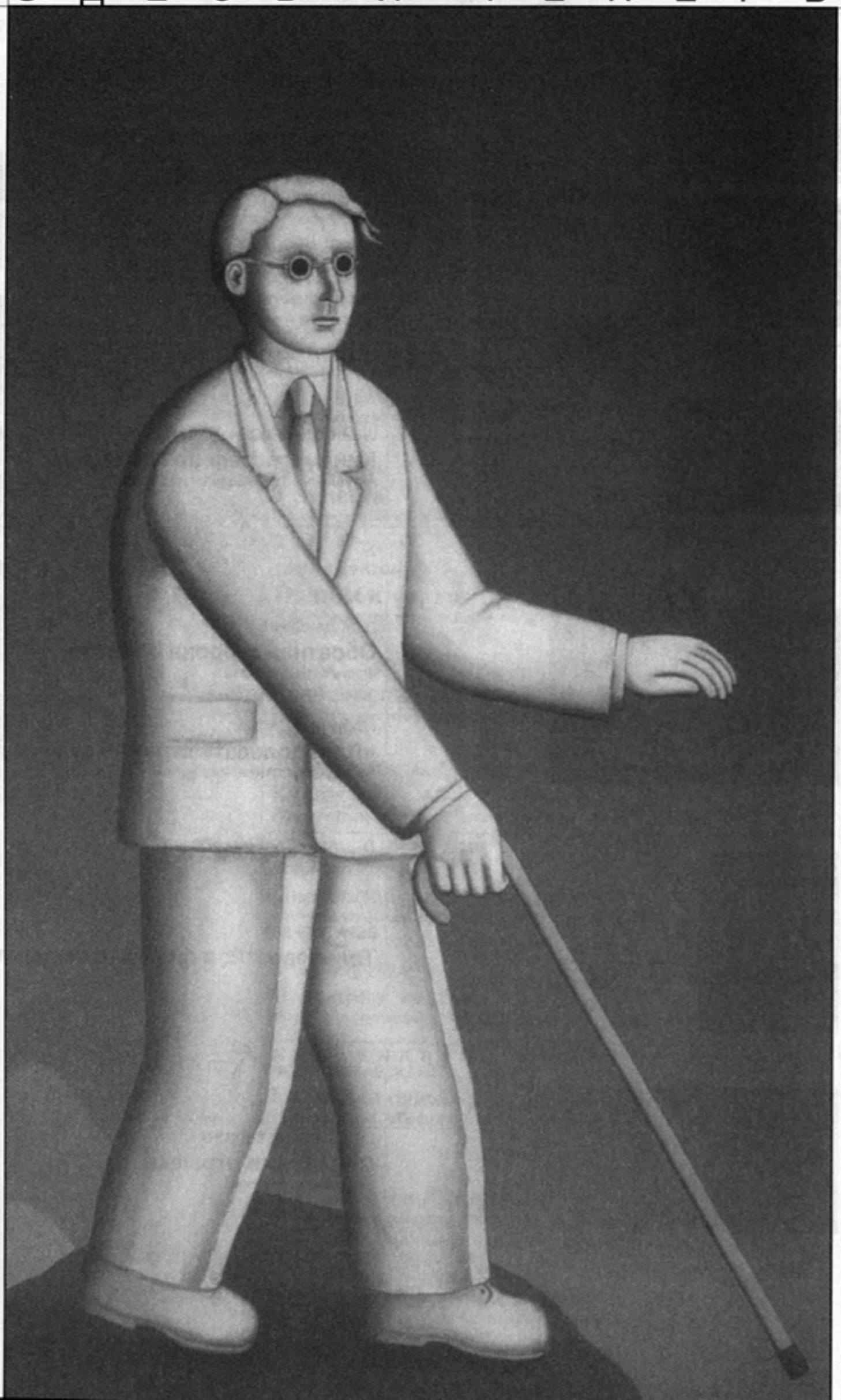
ПУБЛИКАЦИИ

157
ЛЮДМИЛА ГОЛУБКИНА
Случайные отрывки
Мемуары редактора

SUMMARY

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



Гриша Брускин. «Слепой». Фрагмент триптиха «Жизнь превыше всего»

Как и каждый год, конкурсные и параллельные программы «Кинотавра-2008» собрали все самое заметное, что было создано за месяцы, отделяющие его от предыдущего фестиваля. При этом отрадно, что Сочи вновь стал ареной борьбы вокруг нескольких острых, актуальных фильмов. Споры коллег-кинематографистов и критиков разгорелись как в связи с самими картинами, так и с их оценкой членами жюри. Среди таких работ — «Пленный» Алексея Учителя, «Все умрут, а я останусь» Валерии Гай Германики, «Шультес» Бакура Бакурадзе.

Самым дискуссионным, несомненно, стал «Юрьев день» Кирилла Серебренникова и Юрия Арабова. «Пленный», показанный после «Кинотавра» на фестивале в Карловых Варах и получивший там приз за режиссуру, будет рассмотрен нами в следующем номере, а «Юрьеву дню» посвящены три рецензии в этом. И хотя они представляют противоположные по отношению к фильму позиции, мы полагаем, что спор не закончен: противники картины не работают с ее эстетикой как с эстетикой притчи, жанра, которому не возбраняется существовать в пространстве чистой условности, не требующей никаких жизнеподобных социальных и психологических мотивировок. Разумеется, неубедительным, надуманным или неловким может быть и апелляция к языку метафоры и притчи, — в любом случае мы рассчитываем на продолжение разговора, в который надеемся вовлечь не только критиков, но и самих авторов.

Стало традицией, что номер открывает «круглый стол», который «Искусство кино» проводит в рамках «Кинотавра». В разговоре об актуальном содержании современного российского кинематографа приняли участие продюсеры Александр Роднянский, Сергей Члиянц, Елена Яцура, Игорь Толстунов, режиссер Виталий Манский, киноведы Андрей Плахов, Кирилл Разлогов, Армен Медведев, Иван Форгач (Венгрия), дистрибьюторы Раиса Фомина, Лоран Данилю (Франция), вице-президент «Юнифранс» Жоэль Шапрон, директор дирекции кинопоказа (и кинопроизводства) Первого канала Сергей Титинков. Вел обсуждение Даниил Дондурей.

Актуальное кино — не снимать!

Даниил Дондурей. Ежегодно на «Кинотавре» мы обсуждаем общие тенденции и самые существенные — часто невидимые, неотрефлексированные процессы, происходящие в нашем кинематографе. В плане индустрии он действительно развивается. В театральном прокате России миллиард долларов будет собран уже в следующем году, а миллиард евро — в 2011-м, если, конечно, темпы последних четырех лет сохранятся. Миллиард евро — это доходы, сомасштабные с показателями киноиндустрий таких стран, как Германия, Англия или Франция. Очень серьезные деньги. У нас достигнут мировой уровень по объемам, разнообразию и качеству репертуара, комфортности кинотеатров, по новым подходам к про-

движению картин. В связи с этим интересно разобраться, что представляют собой отечественные фильмы — чемпионы проката. Не буду говорить про «Иронию судьбы—2». Возьмем «Самый лучший фильм» — второй в топ-списке этого года. Как вы знаете, три четверти своих сборов он получил в первый уик-энд. О чем это говорит? Кто такие его зрители? Что они жаждут смотреть? Как соотносятся с другими типами аудитории? Еще вопрос: существует ли в России — и из чего состоит сегодня — мейнстрим? Симптоматично, что 80 процентов из более чем ста миллионов долларов, собранных в первой половине года, приходится на прокат всего трех картин. И во всех этих случаях за ними стоят телеканалы.

Продолжаю вопросы. Куда девается та тысяча сценариев игрового кино, которая теперь ежегодно крутится на российском рынке кинопроизводства? Куда исчезают многие сотни телесериальных проектов? Как возвращают деньги те, кто рискнул вложить их в российское кино? Каковы модели и стратегии деятельности этих компаний?

Может быть, я выскажу слишком резкое суждение, но, на мой взгляд, в последние годы у нас снимается очень мало фильмов про настоящую, «реальную» реальность. Все настолько зачарованы финансовыми победами лидеров продаж, коммерческими перспективами индустрии в целом, что просто хорошие, нормальные фильмы про то, как живут люди разных сословий, что они думают, переживают, к чему стремятся, кажутся совсем неинтересными. Они вторичны, в своем подавляющем большинстве воспроизводят много раз виденное.

Включая телевизор, тоже ведь нельзя забывать, что половину всего телевизионного эфира в нашей стране составляет кинопродукция. Имеются в виду игровые, неигровые фильмы, анимация, сериалы. Может быть, это сейчас чуть меньше, чем два года назад — тогда было 54 процента эфира, — но в любом случае это огромные объемы производства. Объективно — огромные!

Согласитесь, мы все-таки мало размышляем о том, *про что* сегодня снимается кино. Возникает такое ощущение, что наши авторы часто придумывают себе нечто эфемерное или не хотят знать о том, что волнует ну хотя бы тех молодых людей, которые приходят в кинотеатры. Хочу напомнить, что это более или менее благополучные граждане — те самые, которые ежегодно приобретают автомобили на фантастическую сумму почти в сто миллиардов долларов и тратят только на свои киноудовольствия почти миллиард. Может быть, это далеко не преобладающая часть населения, «Иронию судьбы—2» посмотрели около 10 миллионов человек, но все равно это миллионы семей.

Видимо, это уже какая-то отдельная, другая, модернизированная страна, находящаяся в физических границах старой, хорошо нам знакомой. Но ценностно, мировоззренчески уже совсем другая. Так вот именно для этой — успешной части населения — не снято, среди прочего, ни одной картины на политические или острые социальные темы. И цензура тут ни при чем. Кроме двух-трех неприкасаемых фамилий, про все остальное — темы, жанры, героев — снимайте, пожалуйста, что хотите. Многие бы, на мой взгляд, заработали сегодня, сделав острые фильмы. Например, придумали бы антиутопию о коррупции, о невероятном по масштабу моральном разложении нашего общества, о фальшивых выборах или демократии. О том, скажем, что больше пятидесяти одного процента молодых людей (до тридцати пяти лет) готовы ради денег переступить через любые преграды, а сорок четыре процента — мечтают работать в «Газпроме». Что за всем этим стоит? Разве это не темы для актуального кино?

Почти нет картин и о каких-то драмах, подчас трагедиях, связанных с переживанием национальной аутентичности, о толерантности к нерусским, к иноверцам, — об осмыслении того корпуса проблем, который с таким азартом обсуждался в Канне в связи с присуждением «Золотой пальмы» фильму «Между стен». Там по сюжету дети на уроках в пригороде Парижа беседуют с учителем, а он — с ними. Просто, драматично и напряженно обсуждают серьезные вещи. И больше ничего.

У нас нет и кинематографа, протестующего против разных форм криминального насилия, уголовщины — ведь нельзя же считать протестом то, что бандиты и трупы стали главными героями подавляющего большинства фильмов и телепрограмм. Я не буду здесь и дальше перечислять все проблемы, нам прекрасно

известные, которые могли бы стать историями для серьезного кино. Хочу лишь зафиксировать: на экраны попадают в основном ретро, слабые варианты жанра и блокбастеры от телеканалов. Иногда мне даже кажется, что главная задача авторов и продюсеров — никоим образом не касаться реальных обстоятельств жизни, самой ткани человеческих отношений, характерных для 2008 года. Тем более художники не способны предчувствовать, предугадать, что здесь будет через пару лет. Просто не переживают это. А ведь кинематограф — самая мифологическая, я бы даже сказал, наиболее мифоемкая сфера художественной культуры. Может быть, именно потому, что девяносто пять из каждых ста зрителей вообще не способны считывать художественные языки. И то, что придумали кинематографисты, они, зрители, воспринимают напрямую, как эмпирическую — первую реальность. Поэтому так важно, с кем им приходится идентифицироваться — с героями «Бумера», «Самого лучшего фильма», «Жары».

Когда смотришь фильм за фильмом год за годом, то возникает ощущение, что у самих кинематографистов совершенно нет потребности в рефлексии по поводу того, что происходит в их родной стране. Или эти потребности полностью атрофированы. Самого желания — нет. И таких фильмов, как «Между стен», «Спокойной ночи и удачи» или «Столкновение». Нет и опыта, который, скажем, был в эпоху оттепели. В конвульсивные 90-е годы, после того как цеховые представления переплавились в коммерческие, какой-то очень существенный сбой произошел в сознании наших социальных заказчиков. А ими, как известно, у нас до сих пор остаются сами режиссеры. Хочу напомнить, что в России продолжает действовать мощнейший механизм самозаказа художников.

Теперь об актуальном кино. Мне кажется, что это те проекты, которые находятся за пределами развлечений. Ведь мы все нуждаемся в разного рода интерпретациях происходящего. Не только в осмыслении Великой Отечественной, чеченской, любой другой войны или террора. Понятно же, что даже большой футбол люди воспринимают и переживают, в сущности, как превращенные войны. Ну чем не сильное переживание в мирное время! Так что у одних проектов есть кассовые перспективы, например, как у картины «Плюс один» Оксаны Бычковой, а у других их нет. У одних есть художественный потенциал, как, например, у «Шультеса» Бакура Бакурадзе и «Все умрут, а я останусь» Валерии Гай Германики. Или концептуальность, идеологическая сила высказывания, как в картине

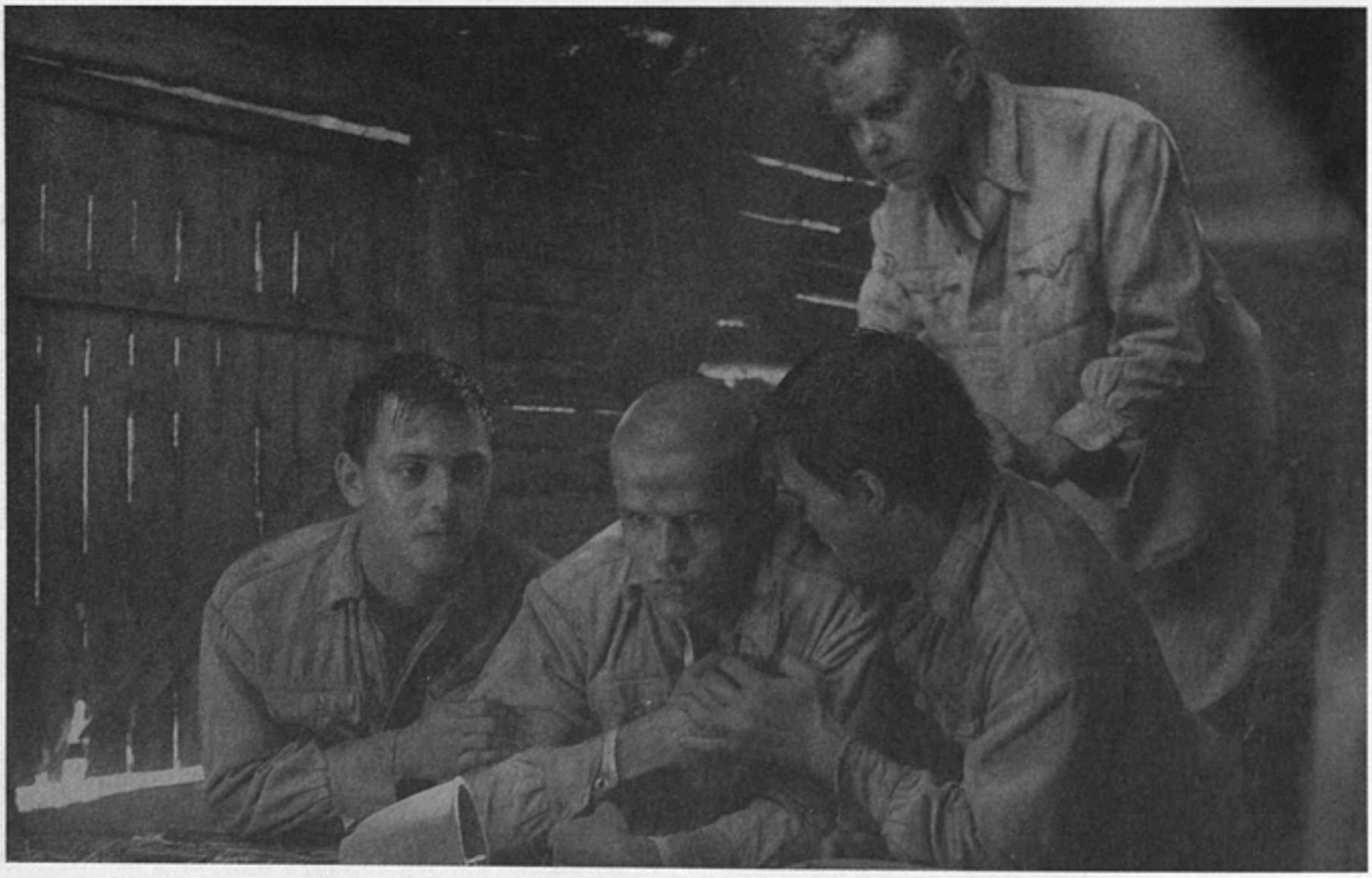
«Ирония судьбы. Продолжение», режиссер Тимур Бекмамбетов

«Юрьев день» Кирилла Серебренникова по сценарию Юрия Арабова. А у других ничего подобного нет.

Если посмотреть на всю годовую программу нашего кино, а не только на конкурс «Кинотавра», то, на мой взгляд, нам не хватает не столько свободы, интеллектуальной раскрепощенности, полета, сколько очевидного желания авторов рассказать о том, как они понимают современную жизнь. Более того, я убежден, что если человек зарабатывает деньги, исходя из нынешних российских цеховых стереотипов по поводу того, как это надо делать, — на самом деле больших денег он не заработает. Ну если только он не владелец телеканала, большой топ-менеджер и если у него есть гигантские финансовые и символические ресурсы.

Последнее, о чем я хотел бы сказать, — это то, что всегда беспокоит нашего коллегу Сергея Члиянца. Я имею в виду отсутствие профессиональной экспертизы. Тут я абсолютно с ним солидарен. Действительно, у нас нет серьезных данных по поводу самых разных обстоятельств жизни кино в обществе. И многие процессы, о которых я сейчас говорил, существуют как нечто неосмысленное, непроваренное, неподтвержденное объективными свидетельствами. Мы не знаем, скажем, где экономические проблемы переходят в сугубо содержательные или структурные. Где возникает то, что можно условно назвать «фантомными болями». А уже вследствие всего этого не умеем посчитать, какие должны быть гонорары актеров, какая судьба ждет тот или иной жанр, сколько нужно напечатать копий и многие другие, вполне практические вещи.

Александр Роднянский. Когда-то здесь в Сочи мы договорились о том, что одна из главных задач кино — и телевидения — попытаться «проговорить время». Описать ту реальность, в которой мы существуем, найти в ней болевые точки. Определить нерв, может быть, даже выявить каких-то героев, типологические персонажи и после этого сформировать свое отношение к нашему социуму. И дальше уже в этом диалоге и пребывать. Вот такая счастливая возможность. Но — не получается, во всяком случае, в рамках того, о чем говорит Даниил Борисович. Не получается, не сводится главное. Противопоставляются — развлечение и актуальное кино. По моему убеждению, развлечение, если оно качественное и если в нем внятно проработаны содержательные системы коммуникаций с аудиторией, — это и есть мифологическая интерпретация действительности. Потому что и в нем, как нигде, присутствуют и, больше того, мотивируют сознание людей



«Мы из будущего», режиссер Андрей Малюков

признаки того самого времени, в котором мы все живем. Иначе трудно объяснить такое пристрастие отечественных зрителей к тому количеству телевизионных сериалов и проектов, которые сегодня доминируют в эфире. Иначе трудно объяснить внимание отечественной киноаудитории к тем фильмам, которые в этом, в прошлом и позапрошлом году активно «сыграли» в кинопрокате. Я имею в виду «Иронию судьбы—2» и «Самый лучший фильм». При этом не обсуждаю эстетические характеристики этих фильмов.

Безусловно, все эти продукты являются интертейнментом, работающим на площадках давно изведанных жанров, вполне популярных у нашей аудитории. Я совершенно не понимаю, почему желание многих продюсеров и режиссеров делать такого рода популярные фильмы объясняется лишь стремлением заработать деньги. Или почему так легко и упрощенно финансовые возможности и коммерческие перспективы противопоставляются актуальности. Почему в этой ситуации мы не зададим вопрос: а если фильм «Между стен» выйдет в прокат в России, он здесь вызовет интерес? Я убежден, что во Франции — вызовет, а у нас — нет. В этом же проблема! И это проблема не фильмов, а общества. И тогда мы переходим к главному вопросу: а что в нашем обществе граждане хотят смотреть? Может быть, и в этом смысле стоит перестать разговаривать о кинематографе как об отдельно существующем острове? Не случайно мы так легко воспламеняемся победой «Зенита» в «УЕФА», сборной России в чемпионате мира по хоккею и, так часто ненавидя попсу, радуемся победе Димы Билана и танцующего за его спиной олимпийского чемпиона по фигурному катанию в Евровидении?

Может быть, не случайно все победы российских фильмов, особенно первые, которые прорвали доминирование американского кинематографа, были построены на таком же патриотическом факторе: давайте здесь, у себя дома, докажем, что это наш рынок. Перестанем легко сдаваться Голливуду. Кстати сказать, в рамках «Кинотавра», на кинорынке была замечательная презентация нового фильма Первого канала. Анатолий Максимов показывал фрагменты — трейлер своего проекта «Адмирал». Он продемонстрировал, среди прочего, очень внятную презентацию того, что происходило в нашем прокате с 2000 года по 2008-й. Буквально на флажках: десятилетиями были только американские рекордсмены, сегодня мы — на Джомолунгме зрительского интереса, тут установлены два российских флага: это два наших фильма.

Вот мы говорим об отсутствии актуальных сюжетов. Я полагаю, что это обстоятельство принадлежит тому, что я назову «политическим заказом». Не в том смысле, что он выражает волю правительства, а в том понимании заказа, который Даниил Борисович называет «самозаказом». Разлитого в обществе и разделяемого подавляющим большинством населения заказа на единение, на самоуверенность, на самоуспокоенность. На все те настроения и чувства, которые крепконакрепко связаны с жанрами, представляющими интертейнмент.

Сегодня никому не хочется себя будоражить. Поэтому надо говорить не столько о том, что нет актуальных жанров, а о том, почему так популярна была на заре перестройки «Маленькая Вера». Большой серьезный хит. Не просто хорошо сделанная картина, успешно прокатанная на множестве фестивалей, вызвавшая резонанс в узкой среде интеллектуалов. 55 миллионов проданных билетов! «Ирония судьбы—2» собрала 9 миллионов. Иными словами — это та самая аудитория, которая в свое время реагировала на актуальные политические дискуссии, ходила в кинотеатры на «Легко ли быть молодым» и «Так жить нельзя» — а вот сегодня ее совсем не трогает общественная, гражданская проблематика.

Если мы выпустим в прокат несколько социально острых жестких российских фильмов, будут ли они интересны зрителю? В тот момент, когда возникает, может быть, не артикулированный, но ощущаемый внутренний заказ на серьезную интерпретацию реальных социальных проблем, не упакованную в популярные жанры, как сегодня, — только тогда актуальность и будет работать. Совершенно справедливо было сказано, что как только у нас появляется такого рода кино, то реагируют даже не отечественные зрители и не отечественная критика, а в первую очередь — международное сообщество. На меня очень сильное впечатление про-

извели программы Берлинале и Канна. Трудно было представить себе, что супербуржуазная, в смокингах и бабочках публика в количестве нескольких тысяч человек регулярно приходит посмотреть на все ужасы сегодняшней реальности. И потом вечером за ужином, за фуа-гра, обсуждает проблему мусорных свалок Неаполя в фильме «Гоморра». Кстати, Гран-при Каннского фестиваля. И одновременно это главный сюжет в новостях, история, которая волнует всех! Это же не простое совпадение! И вот приезжает автор в окружении охраны на премьеру «Гоморры» на Каннском фестивале. Любопытно, а какой у нас должен бы быть фильм, чтобы его сопровождала охрана? Но прежде всего это должно быть важно для итальянцев.

У нас производится огромное количество фильмов. Они призваны конституировать две вещи. Первое: мы в состоянии делать качественное, полноценное, технологически способное конкурировать с фильмами других стран — прежде всего на собственном рынке — кино. Должны отвоевать собственный рынок для собственного кинематографа, иначе вся наша киноиндустрия не имеет смысла. Американский кинематограф победил всех потому, что ему было достаточно собственного рынка. Он окупал себя дома и не нуждался в прокате в других странах. И второе: как и в сегодняшней Европе, актуальная задача — сформулировать возможности копродукции, совместив многоязыковые, мультиэтнические интересы. Главная тенденция европейской культуры — интеграция. В Европе и во всем мире думают об этих токах времени, объединяющих Восток, Азию и Западную Европу. Мы же находимся вне этого контекста. В массе своей мы об этом не думаем, хотя это очень важно — оказаться внутри того самого кинематографа, который доминирует сегодня и в Канне, и в Берлине.

Да, в нашем прокате побеждают те фильмы, которые побеждают. И поверьте, не потому что они поддерживаются телеканалами. Просто сегодня телеканалы играют в России ту роль, которую в Соединенных Штатах играют мейджоры. Компании-мейджоры отличаются от других не тем, что они производят много фильмов (у «Диснея» в этом году, например, их всего восемь в производстве), а тем, что кроме студий они владеют еще и структурой дистрибьюции. Теми самыми телевизионными каналами, системами продвижения DVD и всего прочего, а также сетями кинотеатров в четыре-пять тысяч экранов, которые феерически мощно обеспечивают поддержку их фильмам. Мы видим, что и в России формируются медиакомпании-мейджоры. Кто будет доминировать в этих конгломератах через несколько лет, посмотрим.

Между прочим, преимущество российского кинорынка состоит в том, что он свободный. Чем меньше мы говорим о государственном участии в кинопроцессе, тем лучше. Миссия государства — определение правил игры и системы координат. И очень плохо, когда начинается тематическое планирование, и уже в одном кабинете начинают определять, что важно для российского зрителя, а что — нет. Да, сегодня мы — шестой рынок Европы, наверное, через год станем четвертым. Мы находимся в той ситуации, в которой, мне кажется, самое главное — быть чуткими к изменению самого времени. На него будут реагировать и те режиссеры, которые сегодня то «развлечение», которым можно пренебрегать. А можно воспринимать как систему коммуникаций, как попытку налаживать диалог с той аудиторией, какая долгое время вообще не была аудиторией отечественного кино.

Я призываю к изменению границ между тем кинематографом, который называется «актуальным» и тем, который условно называется «интертейнментом». Потому что и он может быть по-настоящему умным, а так называемый актуальный — бессмысленным и ненужным.

Д.Дондурей. Высказанные оценки мне представляются очень точными. Одно непонятно — кто отвечает за состояние общественного сознания, которое буквально с нуля вырастит аудиторию для восприятия «Между стен» или замечательных румынских фильмов. Это пока остается непонятным.

Жоэль Шапрон. Я думал, что буду выступать после того, как все продюсеры выскажутся на тему: почему они про одно снимают, а про другое — нет. Действительно, бросается в глаза то обстоятельство, что мы не видим на экране тех зри-

телей, которые ходят в России в кино. Они находят себя, как правильно отмечает Александр Роднянский, в пространстве интертейнмента. Мы говорим не о качестве фильмов, а о том, что объединяет героев почти всех проектов. И два года назад, и сейчас. Мы действительно видим и чувствуем российское общество в основном в рамках жанрового кино. А вот в авторском — видеть на экране настоящую реальность удается очень редко. Все три картины, отобранные каннским фестивалем в этом году — «Тюльпан», «Шультес», «Все умрут, а я останусь», — поверьте мне, попали туда не потому, что мы хотели показать, как сегодня выглядит Россия или Казахстан, а только потому, что эти ленты нам понравились как кино. А тема в этих фильмах была все-таки на втором месте. Уверен, что то же самое касается выбора Венеции, Берлина и других фестивалей. Но найти российское общество в жанровом кино иностранцам, конечно, не дано. Для того чтобы понимать, как здесь функционирует общество, да еще через призму жанрового кино, надо жить в России.

Второе. Когда смотришь больше пятидесяти полнометражных российских картин в год, ты волей-неволей замечаешь какие-то общие тенденции. В этом году я видел больше фильмов о второй мировой войне, чем когда-либо за последние десять лет. Зато только один — о Чечне. Наверное, есть какой-то заказ на фильмы о войне из-за жажды патриотизма. Не мне судить, почему эта тема сейчас актуальна. Даже какие-то новые герои, новые типы появляются на фоне второй мировой войны, а не в связи, скажем, с борьбой с терроризмом.

Вернусь к теме, поднятой Даниилом Дондуреем, когда он предположил, что такие фильмы, как «Между стен» или «4 месяца, 3 недели и 2 дня» не будут пользоваться в России никаким успехом. Я не прокатчик, но хочу думать, что и без эксплуатации успеха этих лент на Каннском фестивале — еще на уровне темы, истории — такие фильмы привлекут зрителей в кинотеатры. Каким образом так случилось, что французские прокатчики считают, что на эти картины все пойдут, а российские — никто не пойдет? По идее наши зрители тоже не должны ходить на такое кино. Они, как и во всем мире, предпочитают, конечно, интертейнмент. И все-таки тут свою роль играет, конечно, фестиваль. Вот и румынская картина, которая собрала в России почти четыреста тысяч долларов, без своей «Пальмы» вряд ли добилась бы такого результата.

Казалось бы, фильмы о нынешней реальности российского общества дешевле снимать, чем разного рода исторические реконструкции с костюмами, машинами, дорогими интерьерами. И еще: я бы хотел знать, и это уже вопрос продюсерам: читаете ли вы много сценариев о настоящем российском обществе и отказываетесь от них, потому что вы думаете, что они никому не интересны?

А.Роднянский. Жоэль, что больше повлияет на прокат «Между стен» — приз Каннского фестиваля или беспорядки в пригороде и дискуссии вокруг этих проблем?

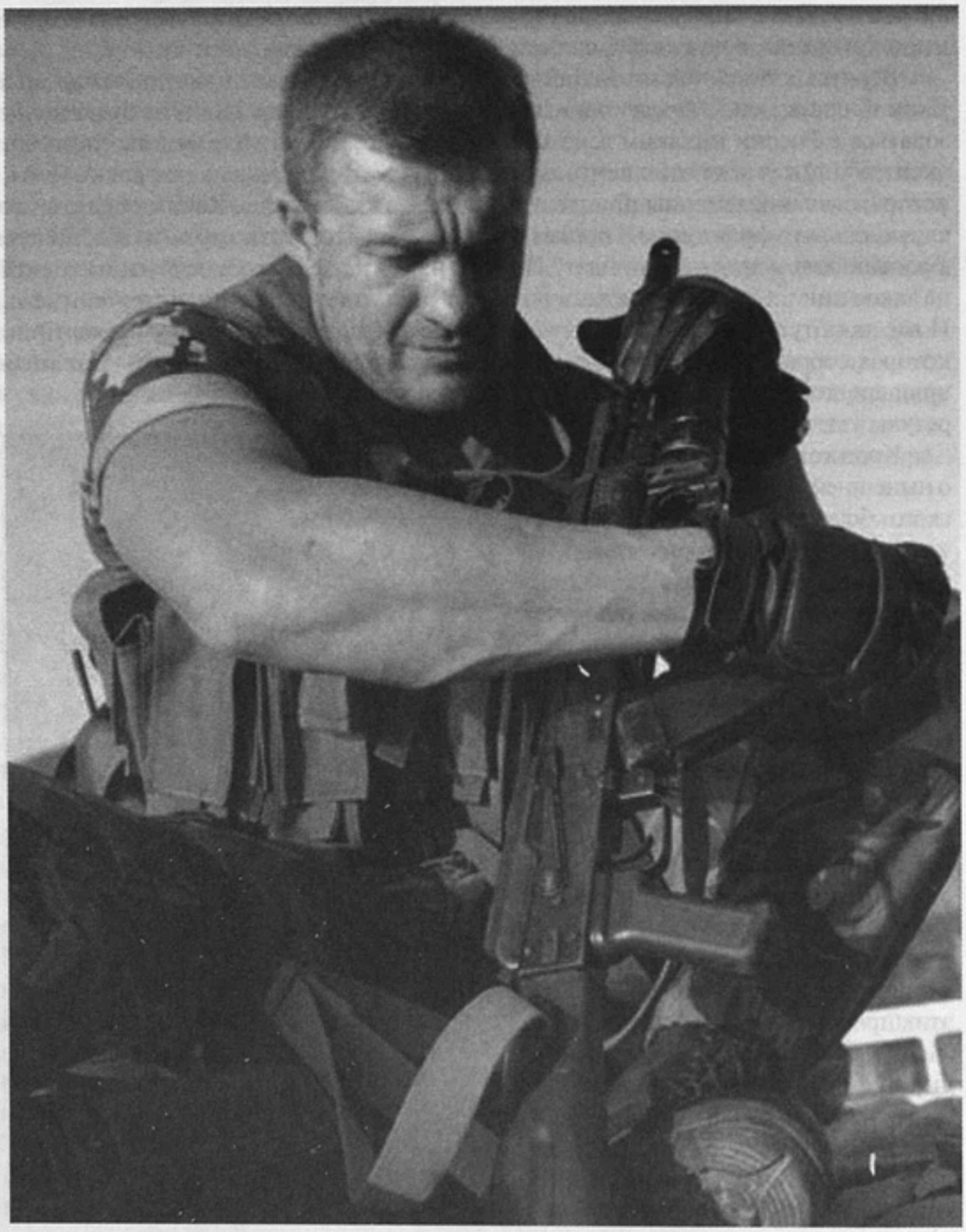
Жоэль Шапрон. Я думаю, что дискуссии в нашем обществе о том, что происходит в пригородах. Кстати, этот фильм снят в Париже совсем рядом с моим домом. Он о том, что происхо-

«Самый лучший фильм», режиссер Кирилл Кузин

дит буквально рядом с нами, о чем пишут все газеты, что показывают телеканалы в новостях и что, естественно, привлекает зрителей.

Сергей Члиянц. Жоэль, я много читаю о том, что происходит. Есть несколько содержательных журналов, есть газеты, которые что-то о сегодня говорят, я делаю вырезки, выдергиваю страницы, приношу их в офис. У меня есть редакторы и есть круг авторов. Но все вырезки, заметки, ощущения редко содержат в себе готовый сюжет. Я полтора года занимаюсь исследованием реальных историй, полтора года не снимал кино, серьезно все изучал окружающую действительность и готовился. Не получилось. Наши авторы не могут отреагировать на мое ви́дение актуального.

Елена Яцура. За всеми дискуссиями об актуальном кино стоит один очень важный аспект: снимаем ли мы фильм для того, чтобы провоцировать публику на размышления? Притом что я соглашусь с Александром Роднянским: российский зритель сейчас хочет спокойствия. Удобной жизни в удобной стране. Может быть, сегодня это правильно для наших соотечественников. У них было достаточно катаклизмов за последние двадцать лет. С другой стороны, нельзя потакать российской лености души, тратить гигантские деньги на национальные программы, ничего не делая для содержательных провокаций.



«День Д», режиссер Михаил Пореченков

Есть такое понятие — «слить фильм в прокате». Не подложить ему соответствующую подушку. Как только мы доходим до этой темы — тут же всплывает вопрос экспертизы, о которой говорил Даниил Дондурей. Потому что в 2000-е годы возникли кинотеатры, пригодные для нормального проката, они спровоцировали невероятный бум в кино. А он, в свою очередь, — отсутствие тщательности, вдумчивого отношения к репертуару. Появилось много новых людей, часто без школы. Не хочется быть мизантропом, но мне кажется, что кино до такой степени дорогостоящий и при этом такой колоссальный ресурс, что не будучи провокатором — и внутри самого фильма, и в системе его подачи, и в способах его анализа — киноиндустрия будет просто терять деньги.

С.Члиянц. Извините, я тоже не хочу вальяжной дискуссии, не хочу переводить разговор в шутку. У вас тут хорошее чувство юмора, у меня проблема с юмором. Что я вижу? Сидят успешные, вальяжные, удовлетворенные кинематографисты, у которых все благополучно. Напротив сидят не менее успешные, состоявшиеся киноведы и критики. И обмениваются любезностями, упражняясь в остроумии, докладывая между словами о своем бизнесе. Где настоящие кровоточащие проблемы? Давайте, к примеру, поговорим о значении руководителя кинематографии в стране. Это тоже очень влияет на актуальность наших проектов.

Размышляя о теме дискуссии, я подумал: либо не те люди снимают, либо им не о чем снимать. Что мы за народ такой? Либо наша профессиональная среда больна? А может быть, она еще не сложилась? Этому есть интересные причины, в том числе поведение инвесторов и продюсеров, лежащих тут, рядом, беззаботно, на пляже.

Д.Дондурей. После такого диагноза следует знаменитое: что делать?

С.Члиянц. Для начала я бы запретил употребление слова «продюсер». Вот взять и исключить его из русского языка.

Д.Дондурей. Вы бы знали, с каким трудом мы вводили это понятие в профессиональный обиход.

С.Члиянц. Конечно, я шучу, но продюсер — это такой человек, в профессию или обязанности которого входит набор определенных функций. Можешь выходить на ринг, но не катайся там на лыжах. У нас же сплошная функциональная путаница.

А.Роднянский. Вы наблюдаете, как удивительным образом новое поколение кинематографистов не хочет расставаться с сакральными свойствами и привилегиями кинематографа. Как раньше режиссеры у нас были по определению великими, даже не сделав ничего. Просто есть соответствующий диплом — и он уже кинорежиссер. Сейчас чуть ли не любые люди с деньгами хотят попробовать себя. Бóльшая часть из них неофиты...

С.Члиянц. Ну что вы хотите, Александр Ефимович? Пора в конце концов не путать понятия: инвестор, владелец компании, исполнительный продюсер...

А.Роднянский. Это уж от вас зависит.

Кирилл Разлогов. Меня, как всегда, поразил Роднянский — тем, что он использовал не русское слово «развлечение», а английское — «интертейнмент»...

А.Роднянский. Я повторил его за ведущим нашу дискуссию.

К.Разлогов. Потому что есть стереотипы: киллеры — профессиональные убийцы, а обычные убийцы — не профессиональные. «Интертейнмент» — это профессиональное развлечение, а вот просто «развлечение» — оно не профессиональное. Теперь относительно того, что хочет народ. Судя по фантастическому успеху «Самого лучшего фильма», можно сказать, что народ хочет того же, чего и во все времена. Поэтому ситуация не очень изменилась, я уже несколько раз в связи с этим цитировал Достоевского, который говорил, что если выйти на сцену и показать голый зад, наверное, найдутся люди, которые захотят на это посмотреть и даже заплатить деньги. Поэтому ничего такого особенного и нового сейчас не происходит.

Развлекательная функция стала основной в культуре уже в начале XX века и где-то к 70-м его годам окончательно и бесповоротно победила все остальные. А вот то, что называется «актуальным искусством» или «художественными смысла-

ми», — это всё вещи, которые касаются в основном субкультуры творческой интеллигенции, которую мы здесь представляем. Ее состояние, запросы и интересы нельзя приписывать культурному состоянию общества в целом. И здесь я скорее согласен с Александром Ефимовичем, нежели с Даниилом Борисовичем. Потому что, мне кажется: «Холера развивается нормально». Мы развиваемся так же, как все остальные страны. Единственное — не надо иллюзий, когда мы говорим, что наши телевизионные холдинги играют у нас роль мейджоров. На самом деле весь мир — давно одно целое, и голливудские мейджоры, где бы они ни работали, от этого не становятся менее транснациональными. Они преспокойно втягивают в свою орбиту и то, что происходит, в частности, у нас. Как бы мы ни говорили о том, что стали самостоятельными и полностью контролируем свой собственный кусочек проката благодаря «Самому лучшему фильму» или «Иронии судьбы—2», мы определяем небольшую его часть.

Это хорошо видно на примере телевидения. Потому что все наши, якобы российские, сериалы и другие форматы в большинстве своем есть закупленные кальки с зарубежных. Мы их переделываем на русский лад, переводим на наш язык, иногда более удачно, как «Татьянин день», иногда менее, часто просто халтурно. Русифицированный вариант, естественно, выигрывает, потому что он адаптирован под нашу психологию. Когда выходит на экраны, к примеру, отечественный вариант «Римских каникул», который недавно появился — с Гошей Куценко, — или «Сладкой жизни», под названием «В движении», все кричат: это плохо. Но это естественно, так как является свидетельством того, что мы входим в общемировой культурный и коммерческий процесс.

Как любая глубокая провинция, мы переписываем то, что написано в центре, на язык, на котором говорит именно эта провинция. У нас ведь есть свои смыслы, приметы, собственные версии глобальной массовой культуры. С одной стороны, «Анна Каренина», с другой — группа «Тату», которые неожиданно оказываются созвучными запросам времени, как и режиссер Тимур Бекмамбетов.

Когда мы говорим: «Каннский фестиваль», «фильм «Между стен» — это все проявление субкультурных интересов. При всем при том, что Каннский фестиваль — самый крупный в мире. А что является не субкультурным на этом фестивале — то, без чего они не могут обойтись, хотя вроде должны были бы, — это «Индиана Джонс», проект, который все равно там идет на торжественном про-

«Все могут короли», режиссер Александр Черняев

смотре и вызывает тот же ажиотаж, что и в прокате. Как и появление Стивена Спилберга.

Так что у меня нет драматического ощущения, что что-то происходит не так. Меня не раздражает новое поколение, малограмотные люди, которые приходят в кино. Оно и начиналось с таких людей, которые не умели ни читать, ни писать. Тем не менее именно они основали Голливуд. Как раз потому, что они были необразованными и совсем не знали про то, как развивается настоящая высоколобая культура. Вот они и сделали то, что сделали. А с другой стороны, есть интеллектуальное сообщество — у нас, в мире, везде. Есть Бурдье, который писал гневные филиппики по поводу телевидения. Есть крылатый термин — «симулякр», который придумал Бодрийяр, есть Джеймисон и другие изощренные люди, которые обсуждают, что надо делать с современным миром.

Меня тоже занимает вопрос о состоянии общества, о критериях морали и представлениях о том, «что такое хорошо и что такое плохо». Та система смыслов, в которой наше общество сегодня существует. Потому что в массовой культуре, как вы все догадываетесь, царят самые простые истины. Например, если у тебя есть ребенок, лучше бы ты о нем заботился, чем этого не делал. Или: если ты живешь вместе с каким-то человеком, лучше его не обижать, чем обижать. Если у тебя есть родители, то — уважай их. Лучшая массовая культура, в отличие от высокой, как раз базируется на четких нравственных ценностях. Но, с другой стороны, есть общая ситуация в обществе, которая делает, скажем, коррупцию нормой жизни. Когда экономические интересы становятся много важнее всех других. Эти и другие приоритеты отражаются и на телевидении, в массовой культуре в целом, и в кино. Естественно, «попса» — в широком смысле этого слова — как-то коррелирует с тем, что происходит в самой реальности. Коррупция, конечно же, есть везде, но если во Франции она начинается с десяти миллиардов долларов, то у нас — с одного рубля.

Как со всем этим быть? Как эту ситуацию в нашем обществе отразить на экране? И стоит ли это делать?

Главная проблема, на мой взгляд, состоит в том, что наряду с любимой мной глобальной массовой культурой, с «развлекаловкой», есть еще огромное количество разных самостоятельных субкультур и меньшинств, которые хотят смотреть что-то свое. Соответствующее их — совсем не массовым — представлениям. И, к сожалению, наша система организации культурной жизни не приспособлена для того, чтобы потребности этих людей учитывать. Это касается и сексуальных меньшинств, и религиозных, и этнических. И интеллектуального меньшинства. В равной степени. У нас считается, что это рискованно для стабильности общества. Вот как сделать так, чтобы вытащить всех тех, кто хочет смотреть картину «Между стен» или какую-то другую, любой степени интеллектуальной сложности. Каким образом дать необходимое им искусство, хотя бы сообщить, что таковое существует. Это задача не содержательная, а технологическая. Интересная и решаемая.

Что же касается желания заставить все население нашей страны смотреть высокоинтеллектуальные «авторские» произведения, которые нравятся нам, — это абсолютно бессмысленно. С другой стороны, здесь, на «Кинотавре», меня порадовала очень своеобразная программа «Летняя эйфория», которая идет параллельно основному конкурсу. Потому что такие картины я никак не мог себе представить в кинотеатре «Ролан» еще два года назад. Это какое-то совершенно другое кино. Оно скорее ближе к массовой культуре, нежели к тем артхаусным изыскам, к которым нас приучило то самое интеллектуальное кино, которое мы так ценим и любим. Вот в этой разноплановости, по-моему, и есть ключ к решению многих наших задач. Мы живем уже практически, как весь остальной мир. И будем продолжать жить так же, несмотря на то что нам хотелось бы изолироваться и существовать по особым — своим — законам.

А.Роднянский. Кирилл Эмильевич, я хочу прокомментировать ваши слова о мейджорах. Вы совершенно справедливо говорили о мейджорских форматах, но как тогда относиться к тому, что все самые успешные форматы на нашем телевидении — совсем не мейджорские. Упомянутый вами «Татьянин день» — аргентинский проект. На национальной территории мейджоры играют роль глобаль-

ного связного. Кстати сказать, тоже упомянутый вами «Самый лучший фильм» — это не вопрос, как вы справедливо указали, демонстрации на экране голой задницы. Это использование ресурсов успешнейшего телевизионного бренда «Комедии Клаб», который амортизировали на киноэкранах. Просто аудитория немедленно обнаружила, что качество его киноверсии — та самая задница. И многократно уменьшилась уже ко второму уик-энду.

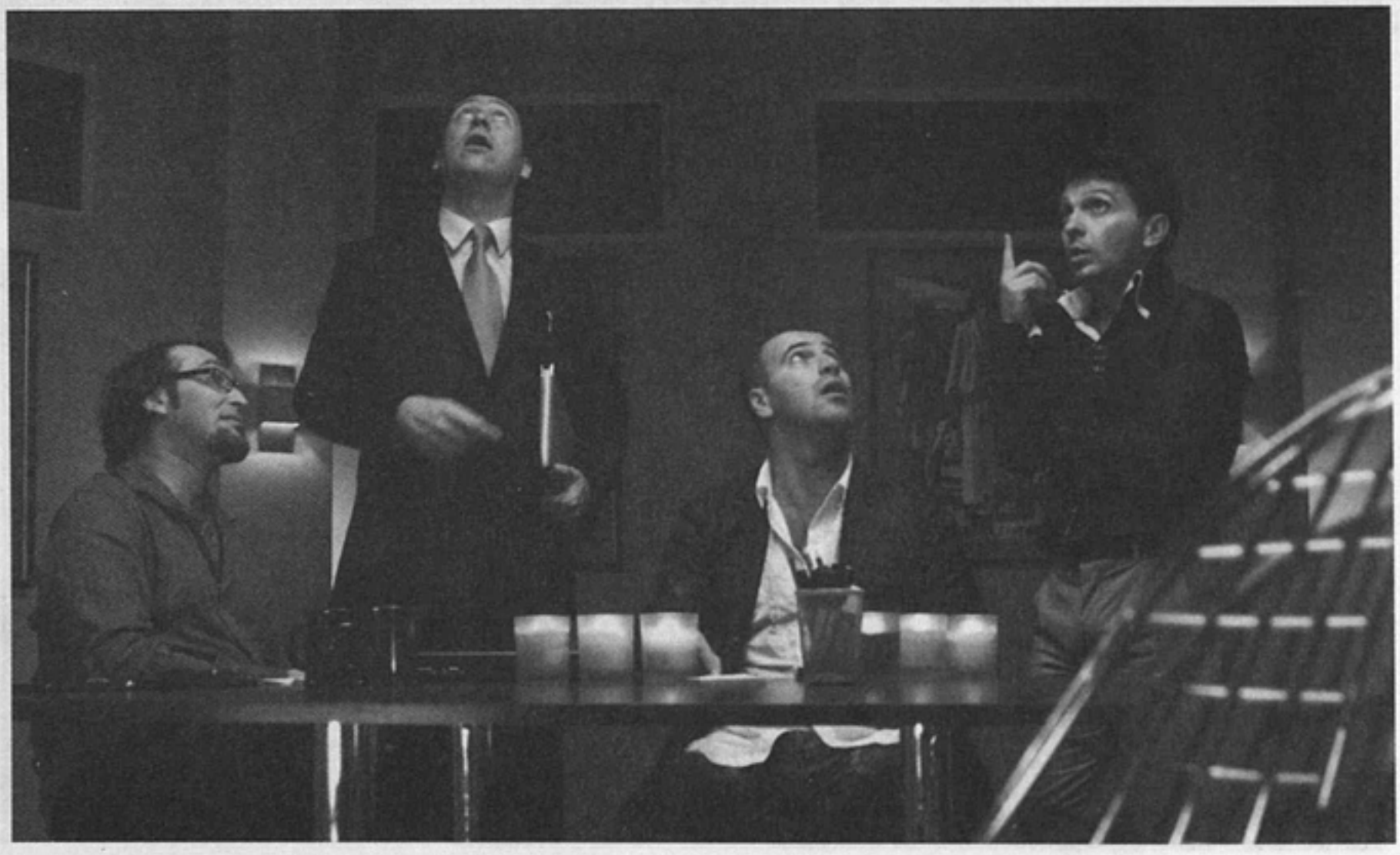
К.Разлогов. Что массовая культура вытягивает все перспективные элементы локальных культур — это общеизвестно. Ну вытянула группа «Тату» музыку «Рай» из Алжира, так и мы вытянули латиноамериканскую теленовеллу. Но это не мы ее заметили и использовали до тех пор, пока это не сделала массовая культура. Именно она вытянула ее из национальной резервации к себе, а лишь потом компания «Эндемол», которая, как известно, сидит в Голландии, стала этот проект продавать. В тот момент, когда возникло реалити-шоу и все, что с ним связано, компания «Эндемол» стала одной из самых успешных по продвижению подобных новых форматов. Естественно, что массовая культура не может существовать в абсолютном вакууме. Она вытягивает из всех возможных и невозможных мест, приличных и неприличных, все то, что потенциально может вызвать глобальный успех.

С.Члиянц. Кирилл Эмильевич, я прошу прощения, но Дондурей и Шапрон говорят о том, что люди, сидящие в зале, и люди, представленные на экране, — это два совершенно разных народа. Вот о чем наша дискуссия, если я правильно понял. Вот где интересно поковыряться. Кто пишет такие сценарии, кто их заказывает, оценивает, редактирует, запускает в производство?

Д.Дондурей. Вы и запускаете, вы и оцениваете. Вы и довольны этим обстоятельством. Цех продюсеров.

С.Члиянц. Готов принять на себя часть ответственности.

Виталий Манский. Хочу о простых вещах сказать. Вот Кирилл Разлогов говорил здесь о неучтенных интересах меньшинств. Я сейчас снимал в Индии, там есть такое меньшинство: каста неприкасаемых. Их менее десяти процентов, это порядка ста миллионов человек. Их интересы в Индии, действительно, мало учтены. Как мало учтены у нас интересы нацменьшинств. Вопрос: почему? Вот человек, который не является ни охотником, ни рыболовом, — он ведь не идет в магазин «Рыболов-охотник», потому что ему там нечего покупать. Так же и человек, который интересуется актуальным искусством, не будет читать газету «Твой день».



«День радио», режиссер Дмитрий Дьяченко

А тот, кого интересуют проблемы и смысл, не будет смотреть телевизор. Если бы я не был кинематографистом, то, скорее всего, не пошел бы в кинотеатр, потому что там — по определению — не идет то, что меня волнует. Я не найду там то пространство своего меньшинства, в котором могу обрести единомышленников и находиться в необходимом мне диалоге об актуальном, сущностном. До тех пор пока для меньшинств не организуют какие-то закрытые пространства взаимодействия и поддержки, ничего не произойдет. Глупо стирать белье в телевизоре, равно, как глупо всматриваться в стиральную машину.

В игровом кино с актуальностью как бы все понятно. Но хочу сказать о документальном, которое по определению должно быть актуальным. Так этой пресловутой актуальности и в документальном кино нет. Я ставлю себя на место режиссера игрового кино, к которому приходят и говорят: «Мы даем тебе два миллиона, но должны получить четыре». У меня просто в этот момент перегорают лампочки в голове. Я уже точно не рассказываю и не обдумываю то, что я хочу сказать. Все мои мысли о том, как из двух сделать четыре. Это единственная задача, которая будет у меня крутиться в голове. В документальном кино ситуация иная — тут почти нет никаких возможностей донести фильм хоть до каких-нибудь меньшинств. На телевидении вам, надеюсь, понятно, настоящего документального кино нет. Других форм проката тоже не существует. И люди ищут себя в других сферах деятельности. Они уходят куда угодно, но в этом кино их не существует. Уходят в игровое кино и, если находят там комфортное для себя существование, остаются. Я хотел бы услышать опровержение своих ощущений.

Раиса Фомина. Я хотела бы вернуться к обсуждению ситуации с актуальным кино в России. Потому что кроме того, что я представляю русский фильм за рубежом, я все-таки и наши, и иностранные фильмы выпускаю как прокатчик в России. Многие элементы этого рынка не то что бы не изучены — люди часто даже вообще не понимают, как происходит процесс внедрения того или иного проекта в кинотеатры.

Несколько лет назад я ездила с картиной «Гарпастум» в Набережные Челны. На показе было много молодых людей, которые потом подошли ко мне и сказали: «Ну как же так? В наши кинотеатры мы не ходим, потому что у нас показывают только фильмы определенного рода». Кинотеатр, где один зал, меняет в своем репертуаре один коммерческий фильм на другой, точно такой же. Для фильмов иной природы там просто нет места. Недавно, в начале мая, я поехала со своей приятельницей в город Плес, мы проехали 360 километров по Центральной России, в общем, не так уж далеко от Москвы. Там нет вообще никаких кинотеатров.

Когда мы говорим о том, какое кино хочет смотреть зритель, то рассматриваем в качестве зрителя только благополучного молодого человека. Мы вообще не принимаем в расчет всю остальную страну, населенную потенциальными зрителями. Мы же знаем примеры того, как на Западе идут иностранные фильмы — и иранские, и испанские, и даже российские. Конечно, они не соревнуются по сборам с американским кино. Но есть специальные кинотеатры, которые такие фильмы прокатывают. Например, картина «Лабиринт Фавна», которая в России собрала десять тысяч зрителей (я называю, вероятно, не совсем точную цифру, поскольку не прокатывала эту картину), в американском прокате собрала пятьдесят миллионов долларов. На такую картину в России как будто бы нет зрителей. Но не потому что их действительно нет — просто ее зритель ушел из кинотеатров, даже из тех, где он раньше был: условно говоря, из Киноцентра и «35 мм». В них такому кино почти нет места. Могу привести еще пример. Я выпускала фильм «Изгнание», и что же произошло? Я долго не могла найти экран для этой работы Звягинцева. В одном знаменитом московском кинотеатре мне дали один сеанс в десять утра, в другом — маленький зал. Я попыталась выяснить у руководства «35 мм», как они намереваются собрать какие-то деньги с картины, которая идет исключительно утром, на первом сеансе. С большим трудом, с настойчивостью, которая мне свойственна, когда я борюсь за свои проекты, я добилась, что фильм два раза поставили на семичасовой сеанс. Все билеты были проданы. И тем не менее картину все равно убрали. Почему? Пыта-

лась понять — ради каких бестселлеров? Выяснила, что это сделали для картин, которые принадлежат крупным компаниям. У них есть и финансовые возможности, и рычаги для того, чтобы забрать все сеансы не только в коммерческих кинотеатрах, но даже там, где, казалось бы, показывают именно такое кино. Еще один пример. Фильм «Натюрморт» замечательного китайского режиссера Цзя Чжанкэ получил в Венеции «Золотого льва». Во Франции он собрал около трехсот тысяч зрителей, в России — три тысячи. Понимаете, для тех зрителей, которые хотят смотреть что-то качественное, нет кинотеатров. Они знают, что придут на выбранную картину в этот кинотеатр, а там через две недели уже идет совершенно другое кино. Интеллектуальное, художественно развитое меньшинство нашему прокату не интересно.

Возьмем теперь российское кино, которое приходится продвигать за рубеж. Действительно, очень мало наших фильмов из тех ста, что делаются ежегодно, являются конкурентоспособными. Мы имеем дело с колоссальным мировым кинематографом. И во многих странах снимается очень много фильмов высокого качества. Они не только производятся с поддержкой государства, но часто и распространяются с его помощью. Любой западный прокатчик во Франции, Голландии, Италии, Испании, к кому я ни обращаюсь, говорят мне: «Хорошая у тебя картина, но зачем нам брать работу неизвестного режиссера с неизвестными актерами, на которую мы никогда не получим никакой поддержки. Зачем нам рисковать деньгами? Если мы возьмем фильм, например немецкий, то можем обратиться в Европейский фонд, нам помогут, и мы покроем какую-то часть расходов. Мы можем обратиться в фонд у себя в стране». Вот мы работаем с голландскими прокатчиками. Очень хорошая компания «Контакт» — ее сотрудник приходит в голландское Министерство культуры и говорит: «Мы прокатываем очень значимую российскую картину». Ему в ответ: «Ну раз вы ее взяли, вы и прокатывайте». Или: «Я прокатываю значимую французскую картину» — пожалуйста, он сразу же получит поддержку в своем министерстве. Они — голландцы — обратятся во французское министерство и скажут: «Мы прокатываем сложные французские фильмы у нас в Голландии, помогите». И им опять же помогут это сделать. И такие фонды существуют во Франции, в Испании, в Германии. Мы в России сами не помогаем серьезному кино никогда, и прокатчики, которые его показывают, не могут никуда обратиться за помощью. Так что большая проблема с продвижением российского кино. Вот Жоэль Шапрон нам привел пример с картиной «4 месяца, 3 недели и 2 дня». Да, если иностранная картина получает приз в Канне или в Венеции, то ей всегда будет обеспечен прокат в этой стране. Ее обязательно купит какая-нибудь компания и, самое главное, публика обратит на нее внимание: для этого многое будет сделано.

Но для такой картины, как «Между стен», я думаю, этот пример не очень убедительный. Вряд ли ей так нужна была победа в Канне, чтобы привлечь к себе интерес, потому что французское общество, в отличие от нашего, действительно свободно. Там многие люди считают, что от них что-то зависит. Решение острых политических или общественных проблем. Поэтому и вмешиваются во все это люди активно. Наши же граждане считают, что от них ничего не зависит. Зачем им вообще про все это думать и говорить и, тем более, отстаивать свои убеждения? Это все бесполезно. Прошли десятилетия, не знаю, сколько, когда из человека выбивали эту самую политическую активность, да еще наказывали за нее, за то, что смеет какое-то свое мнение иметь. И наше кино в конечном счете является жертвой этого положения вещей. Могу привести пример, который вы, может быть, посчитаете убедительным. Я разговариваю здесь с богатыми, умными людьми, которые говорят: «Правильно, так Ходорковскому и надо. Пусть сидит — но не за то, что он мошенник, что-то там украл. Нечего было ему лезть в политику: кто он такой?» И это говорят очень серьезные, влиятельные и состоятельные люди. Я не представляю себе, чтобы вы в Европе могли такое услышать. Почему он не может участвовать в политическом процессе или хотя бы пытаться это делать — на тех же основаниях, на каких это делают другие? Понимаете, подобные суждения говорят о том, что люди у нас вообще ни во что не верят. Они со всем соглашаются. Это беспредельный конформизм. И в нем — ответ на вопрос, почему наши

режиссеры не делают актуальное кино. Наши продюсеры не заказывают им актуальное кино. Потому что сами считают, что актуальные фильмы не нужны публике. Она должна наслаждаться жизнью, брать от нее все и радоваться.

Такая профессиональная установка совсем небезобидна: мы воспитали абсолютно безразличных людей, это они — наши зрители. И материальное благополучие — единственное сегодня мерило всех вещей — ничего не стоит, потому что в любой момент, в один миг может закончиться. Люди не хотят об этом думать. Понимаете? Они не хотят задумываться о детях, которые болтаются по улицам, еле живые, потому что выкинуты отовсюду, о таджиках, которых обворовывают и убивают, отнимают у них деньги. Вы думаете, хоть кто-нибудь об этом снимет кино? Да это просто сегодня неинтересно той части населения, которая способна купить билеты в кинотеатры. Вот в чем драма. А не в том, что у нас нет талантливых людей. Потому что конформизм въедается в душу всем — и талантливым тоже. И они прекрасно знают, чего от них ожидают, чего хотят разного рода инвесторы. И они выполняют именно этот заказ, не властью и даже не обществом сформулированный.

Андрей Плахов. Да, Раиса убедительно доказала, что мы далеки от Европы по многим показателям. Зато могу вас порадовать тем, что мы приближаемся к Америке. Вряд ли нас сегодня можно назвать «состоявшимся Голливудом», но какой-то провинциальный вариант тамошних принципов у нас складывается. Изоляционизм и патриотизм, которые сегодня обуревают наше общество, конечно, способствуют тому, чтобы мы себя почувствовали, с одной стороны, Голливудом на Москве-реке, а с другой — чтобы максимально отличались от реального Голливуда. Так что это все-таки не совсем сообщающиеся сосуды. Мы переживали подобную ситуацию еще в советские времена, только по другим причинам, когда наш кинопрокат был абсолютно окупаемым, самодостаточным. Такие ситуации возникают, пусть и редко, и в других странах, например в Индии: индийская кинематография прекрасно существует, не экспортируя свою продукцию. Варианты — возможны!

По поводу успехов или неуспехов актуальных фильмов. Чаще всего они делаются в форме авторского, а не популярного кино. Вот что еще важно учитывать. Не в формате развлечения. И в этом тоже проблема. Например, почти все картины, которые победили на Каннском фестивале за последние годы, практически

«Илья Муромец и Соловей-разбойник», режиссер Владимир Торопчин

провалились в американском прокате, за исключением фильма Майкла Мура. У меня перед глазами нет сейчас списка, но Жоэль Шапрон не даст соврать: все эти картины-лауреаты имели заметный успех и в Европе, и в мире. Кстати, и Голливуд сегодня тоже смотрит на окружающий мир, научился работать вне США. Сейчас некоторые их фильмы в качестве более утонченной продукции собирают основные деньги за рубежом, в том числе и в России.

И второе, что я хотел сказать по поводу публики, конформизма, по поводу ожидания заказа. Есть разные сегменты публики, это понятно. Мы говорили сегодня о той части зрителей, которые ходят в кино и приносят деньги за билеты. Но есть люди, которые не ходят в кино по разным причинам. И не только потому, что у них нет денег. Вот два примера. Здесь, в Сочи, я разговаривал с местной массажисткой. И она говорит, что посмотрела фильм «Юрьев день». Она в ужасе убежала с просмотра, потому что не хочет смотреть такое кино. Она знает, что в жизни у нас много ужасного, но любит свою страну и не хочет смотреть картины, которые показывают страну в таком неприглядном виде. Которые создают стресс, портят настроение, мешают нормально работать. С другой стороны, переводчик, который работает на нашем фестивале, сегодня сказал мне, что он с ужасным огорчением узнал, что фильм Гай Германики «Все умрут, а я останусь» будет показан второй раз, придется его переводить. Он сделал бы все, чтобы это не повторилось, потому что в фильме звучат такие слова, обращенные к тому же к родителям девочки, которые он в принципе не хочет слышать.

Два человека представляют какой-то огромный сегмент аудитории, который не находит в кино адекватного своим ожиданиям, представлениям и устремлениям продукта. А с другой стороны, есть изощренный сегмент аудитории, продвинутой, который жаждет смотреть авторское кино. У нас это меньшинство совсем сегодня не востребовано.

Обращение к таким потенциальным зрителям даже коммерчески могло бы быть успешным проектом. Если бы кто-то взялся разрабатывать потребительскую жилу более серьезно, публика активизировалась бы.

Д.Дондурей. Я хотел бы предоставить слово одному из руководителей Первого канала — Сергею Титинкову. Который, я думаю, читает сценариев больше, чем все, сидящие в этом зале.

Сергей Титинков. Впечатления от сценариев ужасные, я думаю, так же, как и у тех, кто тоже читает их в огромных количествах. Но проблема не в сценариях. Я не понимаю, простите, термин «актуальное кино». Потому что, на мой взгляд, актуально именно то, чем ты живешь сегодня. То, что тебя сегодня касается или действительно волнует. А с точки зрения профессии, для нас, телевизионных деятелей, актуально все то, чем мы руководствуемся, формируя сетку вещания, когда утверждаем те или иные программы, фильмы, сериалы. Для нас вопрос актуальности стоит каждый день: кто наш зритель, что он будет смотреть, захочет ли он смотреть то, что мы предлагаем? Почему он это смотрит или не смотрит? Приходится все это анализировать, задаваться вопросом: зачем люди вообще ходят в кино и включают телевизор. Этот вопрос — самый главный.

Часть тем, которые обсуждаются здесь, очень интересных и важных, как бы варится в собственном соку. Может быть, именно потому, что мы собственные запросы и интересы переносим на потребности большого общества. Наверное, это правильно, так тоже нужно делать. Но полезнее задаваться вопросом: а что мне самому хочется посмотреть? Важно подумать об этом, глядя на расписание кинотеатров, переключая телеканалы. Зайти в магазин с DVD, найти себе что-то. Так вы отвечаете на собственные запросы, выбираете свои фильмы. И даже этот простой личный опыт вам на многое ответит, многое подскажет. А есть еще люди, которые не занимаются массовым кино или телевидением. Очень важно задумываться, ради чего они в принципе включают телевизор. Или идут в кино? С одной стороны, хотят развеяться — да, есть телевизионные развлекательные программы — и какие-то эмоции пережить, подключиться к ним.

С тем, что называется мейнстримом, у нас, действительно, большая проблема. В нашей стране не существует того продукта, который делается для людей и про людей и при этом отвечает на важные социальные вопросы. Вот тут Раиса

Фомина говорила про тяжелую жизнь таджиков, других гастарбайтеров: тяжело, драматично... Но задумаемся — а захочет ли тот самый гастарбайтер смотреть правдивое печальное социальное кино про свою тяжелую участь? Или ему необходимо нечто совсем другое? Тоже ведь непростая проблема.

С.Члиянц. Сергей, прошу прощения, мы же с вами выпустили фильм «Живой» Александра Велединского. Это, на ваш взгляд, актуальный фильм?

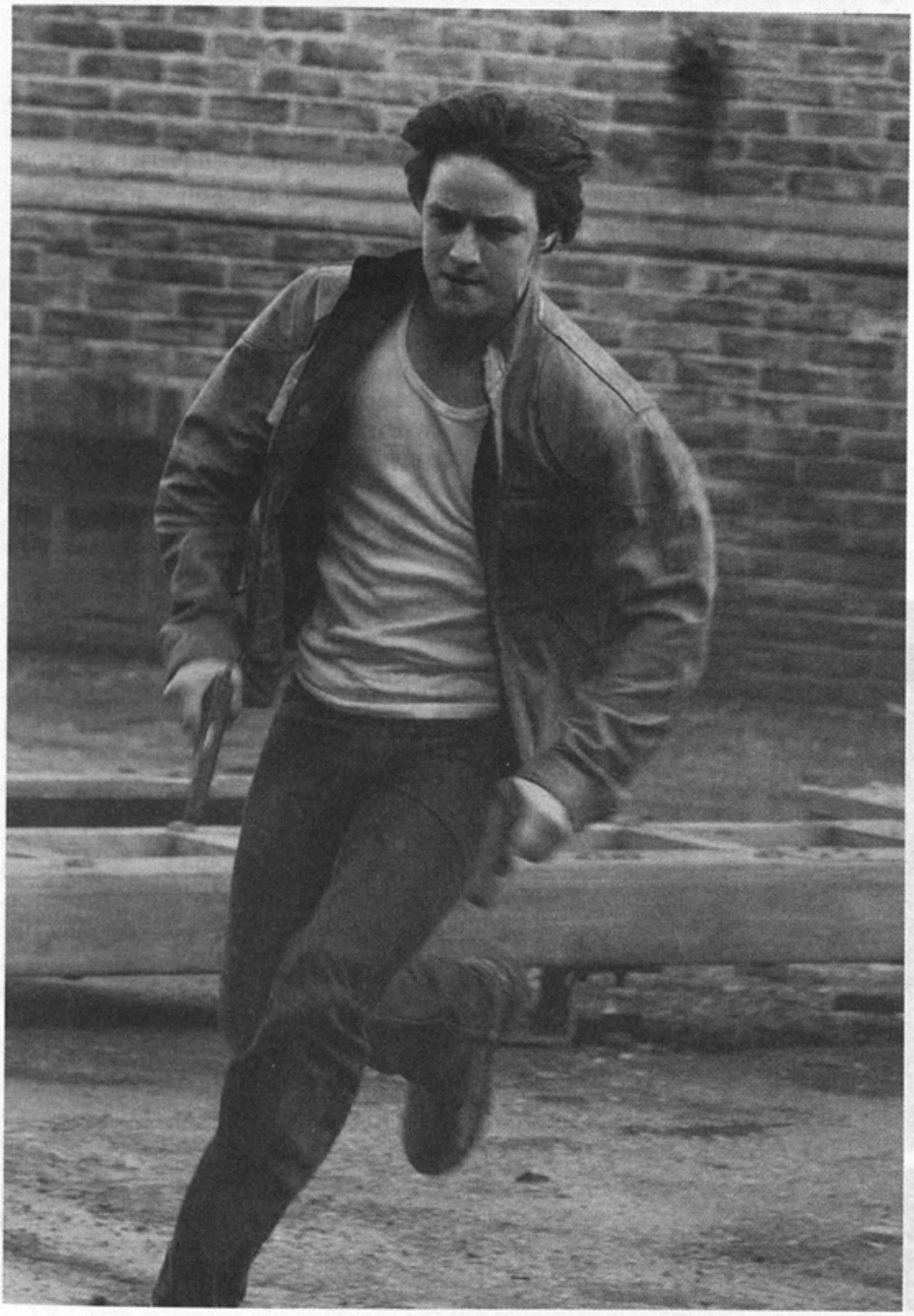
С.Титинков. Да, актуальный.

С.Члиянц. Каков рейтинг этого фильма? Это же был чуть ли не рекорд прошлого года в кинопоказе.

С.Титинков. Нет, не рекорд.

С.Члиянц. Хотел похвалиться.

С.Титинков. Кстати. Известно, что программа «Закрытый показ» идет очень поздно, но вам, может быть, будет интересно узнать, что рейтинг обсуждения



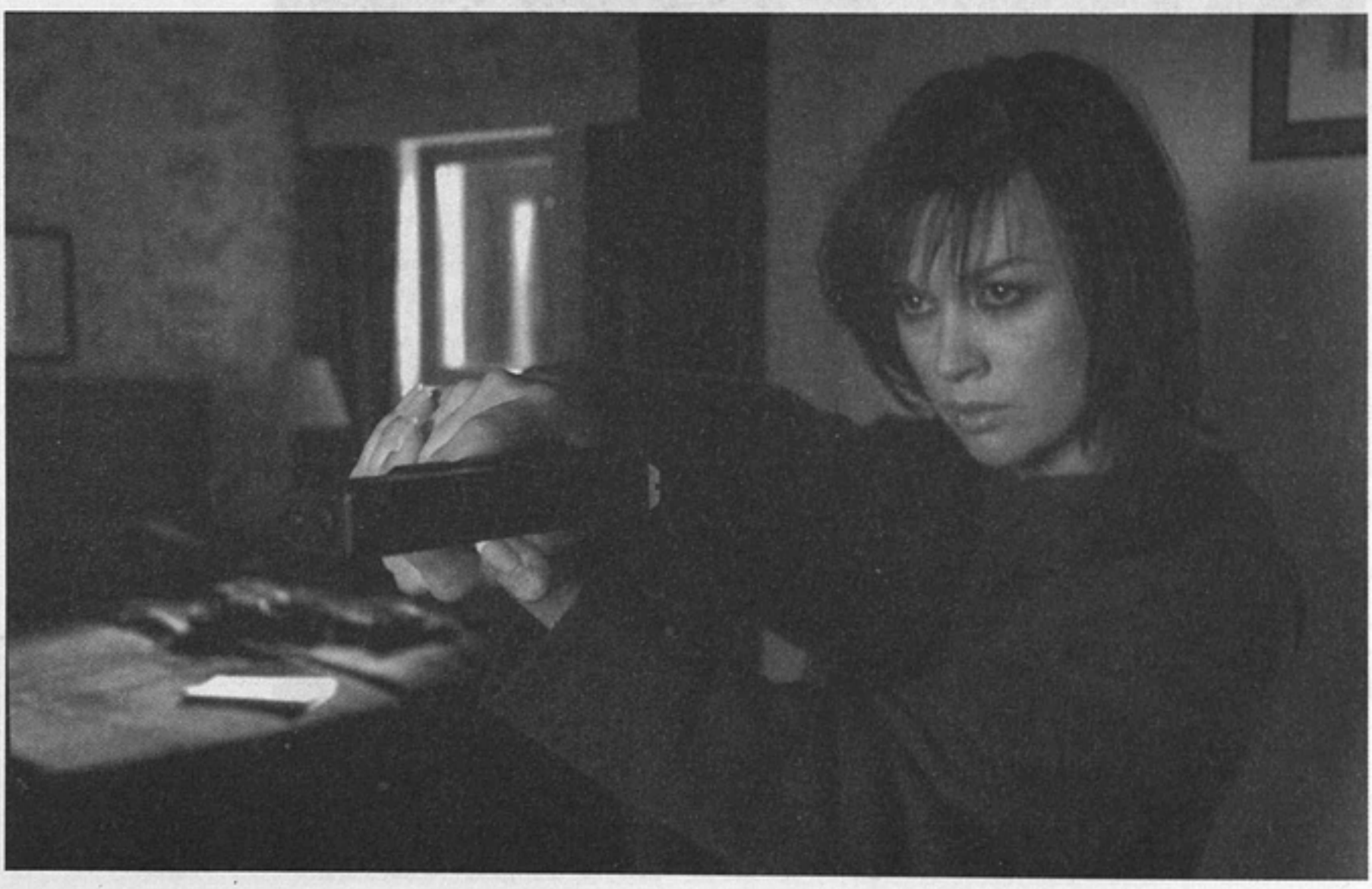
«Особо опасен», режиссер Тимур Бекмамбетов

фильма значительно больше, чем рейтинг самого показа. Какое бы кино ни демонстрировалось. Там бывают разные фильмы — очень сложные, экспериментальные, тяжелые по форме и легкие, и даже «праймовые» с телевизионной точки зрения. Если задеваешь какой-то нерв, то и зрителю, особенно телевизионному, становится интересно приобщиться к процессу обсуждения, включиться в него, пускай хотя бы пассивно.

Игорь Толстунов. У меня реплика к выступлению Фоминой. Она о том, какой социальный заказ выполняют, а точнее, не выполняют наши авторы. Действительно, цепочка прослеживается, если мы говорим об актуальном кино. И финал ее не в кинотеатрах, хотя, конечно, там тоже есть проблемы. Основная драма, на мой взгляд, в том, что общество, то бишь зритель, актуальных картин в принципе не просит. А значит, авторы не придумывают, режиссеры не делают, мы, продюсеры, в этом тоже почти не участвуем. Вот и все. Заказ состоит именно в том, чтобы его не выполнять.

Мне кажется, что разделение на актуальное и жанровое, на развлекательное и неразвлекательное — разделение, которым сегодня совершенно очевидно руководствуются кинотеатры, строится на намеренном, акцентированном противопоставлении этих двух типов кинематографа. Фактически у нас сейчас все скатилось к двум метажанрам: развлекательное и неразвлекательное. Два вида, два формата фильмов. Мне кажется, что это акцентирование очень опасно. Потому что еще более активно так называемое «актуальное кино» в угол. Дело доходит до того (этот факт будет любопытен участникам дискуссии), что из трех фильмов, которые участвовали в программе последнего Каннского фестиваля, два — «Шультес» и «Все умрут, а я останусь», — будучи представленными на получение господдержки, конкурс проиграли и поддержки не получили. Кстати, к вопросу о господдержке. Там много разнообразных аспектов, как и аргументов «за» и «против». Я абсолютно убежден, что пока господдержка необходима. Она попросту закрывает нишу отсутствующего рынка, покрывает затраты на производство. Есть ряд фильмов, я имею в виду дебюты и так называемое «актуальное кино», которое в прокате не окупается. И очевидно, кто-то должен эту поддержку оказывать. Кто, как не государство.

Под «актуальным» мы все больше, действительно, как заметил Андрей Плахов, начинаем подразумевать кино авторское. В свое время уже упоминавшаяся



«Код апокалипсиса», режиссер Вадим Шмелев

здесь «Маленькая Вера» была картиной действительно актуальной. Но в первую очередь, думаю, она пользовалась успехом потому, что была рассказана история живым языком. Согласитесь, достаточно банальная, мелодраматическая история с криминальным уклоном. Не благодаря своей намеренной, подчеркнуто социальной актуальности, важным вопросам, обсуждавшимся обществом в тот момент, фильм собрал огромную аудиторию. Нет, мы рассказали хорошую историю так, что достигли необходимой коммуникации со зрителем. Вот ее-то, эту коммуникацию, и нужно осуществлять с помощью жанрового кино. Решать таким образом те задачи, которые зритель, общество, пусть и малочисленная его часть, перед нами ставят.

Жоэль Шапрон. Я хотел бы продолжить и прокомментировать выступление Раисы Фоминой о том, как продвигается российское кино за рубежом. Чтобы больше об этом знали. В Великобритании с 2005-го по 2007-й год в коммерческом прокате вышли: «Ночной Дозор», «4», «Дневной Дозор» и «9 рота». Четыре картины за три года. В Германии (я не упоминаю фильмы, купленные синематеками) — две картины: «Кукушка» в 2005 году и «Дневной Дозор». Во Франции ситуация немножко лучше, потому что, как говорит Александр Роднянский, наверное, у нас существует больше места для авторского кино. В 2005 году у нас были показаны «Ночной Дозор», «Коктебель», «Я люблю тебя». В 2006-м — «Бедные родственники», в 2007-м — «Итальянец», а в 2008 году вообще был бум российского кино. У нас вышло сразу же шесть картин за пять месяцев. Это «Остров», «Дневной Дозор», «Литвиненко», «Изгнание», «Монгол» и «Далеко от Сансет-бульвара». Кстати, насколько мне известно, в российском прокате этот последний фильм — он снят Игорем Минаевым — так и не шел...

Д.Дондурей. Представляю, что будет в 2009-м...

Жоэль Шапрон. Интересно посмотреть, что это за фильм. С одной стороны, в списках есть блокбастеры: «Дневной» и «Ночной Дозор» — они куплены голливудским мейджором «20-й век — Фокс», поэтому выпускались даже в тех странах, где местное отделение «Фокса» не хотело их показывать. Здесь находится французский прокатчик Лоран Данилю, который подтвердит, что прокат российского кино во Франции далеко не простая работа. Он показывает сейчас «Остров» Павла Лунгина. Нужно потратить почти 200 тысяч евро, для того чтобы выпустить нормально подобную картину в общенациональном прокате, учитывая, что она, как вы понимаете, рассчитана на довольно узкую аудиторию. Как найти зрителей? Очень и очень сложно.

Второй момент, о котором я хотел сказать. В русском кино пока никто не занимается историей Советского Союза 60—70-х годов. В отличие от, к примеру, немецкого кино, которое вновь и вновь обращается к прошлому своей страны: вспомним картины «Жизнь других» или «Гудбай, Ленин!». Они рассматривают — с помощью недавней истории — актуальные социальные проблемы сегодняшнего дня. То же самое происходит в Румынии, Венгрии, Польше. Тут есть о чем говорить. И эти размышления — особенно после успеха немецких картин — интересны сегодня практически всему миру. Не зарубежный, а именно свой взгляд на собственное общество спустя какое-то время. Такие фильмы есть и в России, но это единицы, например, последняя картина Карена Шахназарова. Действие в ней происходит в 73-м году. Но фильм снят так, как мог быть снят и в 73-м году. У нас подобных ситуаций не может быть, потому что в 73-м году мы без проблем могли снимать картину о текущем моменте. Фиксировать его. А Шахназаров сегодня показывает то, что тогда было запрещено. Вы, наверное, видели «Жизнь других». Это не политическая картина, но на фоне политики. И нам всем, если это хорошо сделано, интересно.

Третий момент. Если не брать блокбастеры и отойти от чисто авторского, довольно мрачного кино, то среди прочего была картина «Изображая жертву» Кирилла Серебренникова. Ее купила французская компания со всеми мировыми правами и пыталась найти прокатчиков. Ни один DVD-прокатчик на Западе не взял на себя риск выпустить эту картину, потому что неизвестно, что с ней делать. Это не коммерческий и не чисто авторский фильм. Что-то между этими двумя полюсами, поэтому никто и не взял на себя смелость — слишком дорого стоит

выпуск подобной картины. Кто окупит вложения? Есть зрители, но тогда это на DVD выпускается, а значит, мимо кинотеатров.

Еще один момент. Когда вышла «Ирония судьбы—2» или когда вышел «Самый лучший фильм», как это ни странно звучит, увеличилось количество выпущенных на экран фильмов. Потому что кинотеатры, которые не получили эти блокбастеры, чтобы противостоять им, стали показывать то, что выходило на экраны несколькими месяцами раньше. И если обычно в Москве зритель имеет возможность посмотреть от тридцати трех до тридцати девяти фильмов, идущих одновременно в кинотеатрах, то под давлением блокбастеров он получает возможность смотреть от сорока двух до сорока пяти названий. Многие кинотеатры не давали то, что шло практически везде.

Д.Дондурей. Хорошо, что хотя бы от французов услышишь профессиональный анализ нашей прокатной политики. А сейчас хочу дать слово Лорану Данилю, которого Жоэль Шапрон только что назвал.

Лоран Данилю. У меня вопрос. Почему немцы снимают сейчас несколько фильмов про Гитлера, которые очень успешны во всем мире, а здесь никто не снимает картин о Сталине? Это золотой сюжет, который всем интересен, тут океан самых актуальных аспектов.

Д.Дондурей. У нас в России кино и сериальная продукция очень связаны. У нас были сериалы, в которых рассказывалось о том, что Сталин был чудовище и монстр, и были другие, утверждавшие, что это был странный человек с несчастной судьбой, и третьи — в них говорилось, что при всех «недостатках» это был великий человек. И у нас все эти подходы спокойно уживаются в одной эфирной сетке. В результате по последним данным 54 процента граждан России считают историческую роль Иосифа Виссарионовича положительной (данные марта 2008 года). И это, видимо, устраивает многие слои нашего общества.

Армен Медведев. Напомню банальность, что кино является еще и индустрией. Сколько нужно решить материальных, организационных проблем, чтобы состоялась судьба фильма! Вот и Жоэль Шапрон говорил в последней реплике, что всего пять наших фильмов за рубежом — это во многом материальные обстоятельства. Если говорить о теме дискуссии, то фильм становится актуальным ровно в тот момент, когда он становится актуальным. Все остальное из области загадок. Вот у нас тут опять речь зашла о госзаказе. Поверьте мне, в прошлом редактору, за шесть лет моей работы в советском Госкино был всего один фильм, выполненный по классическим условиям госзаказа, — «Моонзунд». Там было все: благословение мэтров, начиная с Дмитрия Сергеевича Лихачева и кончая Александром Николаевичем Яковлевым, поиски сценариста, режиссера, утверждение актеров и т.д. И дата выпуска была — 60-летие советской власти. То была классическая формула. Все остальные госзаказы всегда у нас были просто дополнительным генеральским пайком. «Хочу делать фильм с норвежцами, я — народный артист СССР, дайте мне госзаказ». «Хочу снимать про Бориса Годунова» — почему-то в этот момент госзаказ... Мне кажется, кризис нашего кино начался в тот момент, когда была провозглашена формула: «Любой проблемный фильм лучше любого развлекательного». Вот Кирилл Эмильевич рассмеялся, а я вспоминаю, как он предлагал еще на заре Госкино России не поддерживать это самое актуальное, проблемное кино, а поддерживать только жанровое, развлекательное. Чтобы сохранить зрителя. Задним числом, не вполне соглашаясь, готов над этим подумать.

Фильм непредсказуем. И меня это радует сейчас в нашем кино. Опять-таки, если держать за скобками или в эпиграфе слово «условия». Иногда судьба фильма, как у Тодоровского, складывается вопреки здравому смыслу и — совершенно необъяснимо. Фильм, который, казалось бы, так нужен сегодня, так полезен, на самом деле оказался никому не нужен. А поэтому превращается в бесполезный. Непредсказуем, например, был успех «Броненосца «Потемкин», который тоже кажется классическим примером точечного попадания. Надо было сделать фильм к юбилею революции 1905 года. У Виктора Шкловского прочитал определение «Броненосца «Потемкин»: это фильм о любви города Одесса к своему броненосцу. Если вы вспомните фильм, он, действительно, про это. Повторяюсь: фильм непредсказуем. В советское время, обратите внимание, Чапаев становится героем.

Почему позднее сын коммуниста Василий Губанов, а не инженер Ниточкин побеждает на фестивалях? Почему в «Никто не хотел умирать» среди всех бравых братьев герой Баниониса оказывается главным и артист получает премии?

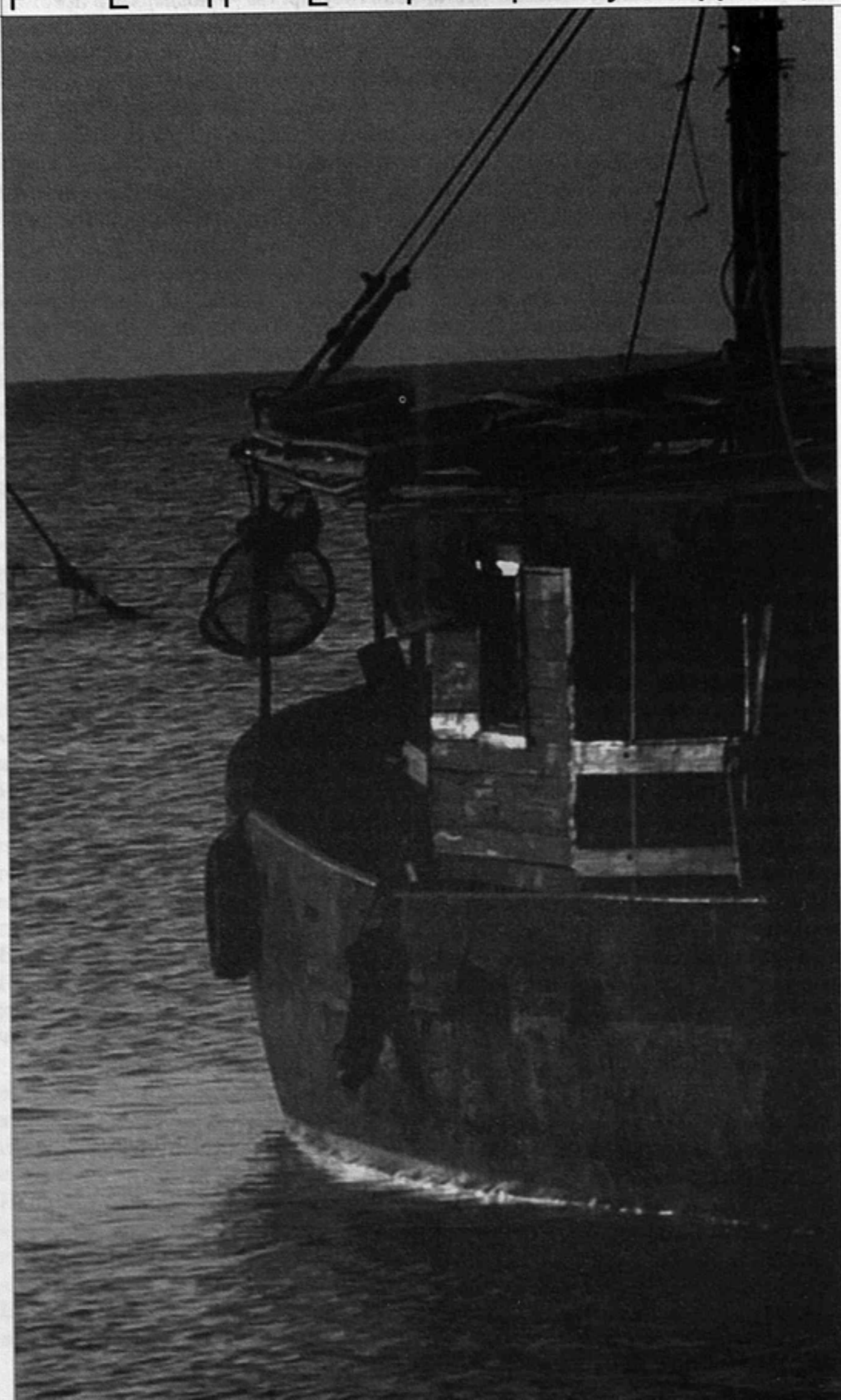
Выбор героя, понимание актуальности — это всегда непредсказуемо. Значит, опять надо вернуться к условиям. Здесь много ссылались на опыт французского кино, у меня тоже есть кое-какие соображения. Кто-то недавно говорил, что не надо, чтобы государство впрямую входило в процесс кинопроизводства или кинопроката. Впрямую и невозможно, если понимать, что при поддержке в прокате платят все-таки за некупленные места. Роль государства — поддержать престиж национального кино, национальных героев в сознании своих сограждан. Что до остального... Да, мы не активны, как сказала Раиса Фомина, не заступаемся за Ходорковского. Не отдаем по 250 рублей за билет в кинотеатр на замечательные и актуальные фильмы... Понимаете, билет в кинотеатр не фиксирует сердечные эмоции. Можно собрать девять миллионов долларов за какой-то фильм, а можно — пятьдесят миллионов, но это не означает, что все любят этот фильм, переживают, думают — то есть принимают его именно на пятьдесят миллионов, а не на девять. Еще в советское время Алексей Владимирович Романов, председатель Госкино, пропагандировал девиз: «Фильм, интересный для всех». Пудовкин, не будучи знакомым с Романовым, за много лет до него говорил: одно дело, когда фильм по любому поводу интересен для всех, и совсем другое — любимый всеми. Вечная загадка — как стать любимым... Изменятся условия — ситуация улучшится. Вот Досталь отказывается снимать фильмы для общего экрана, ждет, пока будет две тысячи залов. Ну будет это количество, в ряды славных российских продюсеров вольется Владимир Николаевич Досталь. Но ведь еще необходимы понимание и ясная политика в сфере кинопроката. И тем не менее хочу заявить: «Слава богу, что кино остается непредсказуемым!»

Д.Дондурей. На этой пафосной ноте хорошо бы закончить нашу дискуссию, но слово для реплики просил Иван Форгач, кинокритик из Венгрии.

Иван Форгач. Извините, я буду грубо говорить, потому что таков мой русский язык, который не совершенствовался много лет. Я бы по-другому поставил вопрос. Интертейнмент, развлечение... — это, по-моему, пустой разговор. Дело в том, что есть так называемый «заказ кинокритики». Он проявляется на разных фестивалях. Мы сами заказываем социальное кино, которое ничего не говорит об актуальных проблемах. Но мы, кинокритики, за это получаем зарплату, мы приглашаем и очень радуемся за авторов. Участвуем в том, чтобы обеспечить им какие-то призы на фестивалях. Эту нашу деятельность как раз и можно называть фестивальным кино. Но если серьезно относиться к эстетическим идеалам, то, на мой взгляд, никакие румынские или немецкие фильмы ничего особенно интересного об острых и по-настоящему актуальных проблемах не говорят. Это, скорее, псевдосоциальные фильмы. У них есть лишь момент острой социальности, но нет глубокого анализа происходящего сегодня. И мы, критики, конечно, радуемся, когда кто-то из наших режиссеров оказывается способен, работая с формой, сочинить такие картины. Вот я и хочу всем нам задать вопрос: что мы-то сами можем сказать о современном обществе? Или мы тоже конформисты? И если мы принимаем существующую систему, то нечего говорить и об актуальных проблемах в кино.

Сочи, май 2008 года

Р Е П Е Р Т У А Р



«Океан», режиссер Михаил Косырев-Нестеров

ИГОРЬ СУКМАНОВ

Каннский след

Сравнивать «Кинотавр» с Канном любили всегда. То в шутку, а то и всерьез. «Покруче вашего Канна!» — восклицают одни. «Здесь вам не Канн!» — парируют другие. Всякий амбициозный кинофестиваль — а «Кинотавр» никогда не скрывал своих амбиций — желает хоть в чем-то походить на каннский суперкинофорум, ибо он — мера всех вещей в кинематографическом универсуме.

Сочинский «Кинотавр» перенял кое-какие каннские затеи, включая идею проводить киносмотр на берегу моря, церемонию восхождения по звездной дорожке, концепции пляжных вечеринок, массовое десантирование критиков и журналистов. С одной стороны, формальное эпигонство сформировало фестиваль и удержало его на плаву, с другой — сыграло злую шутку. «Кинотавр» привыкли встречать по одежке. Его оценивали по крутизне тусовки, по количеству выпитого и съеденного, по скандальной хронике, по числу поп-звезд, замеченных на пляже. Светский истеблишмент заполнял все фестивальное пространство, изредка заглядывая в скромную нишу собственно кинематографа. В Сочи влекло не кино. Влекли солнце, воздух и вода, желание оттягиваться и развлекаться.

В отличие от западной, наша ярмарка тщеславия долгие годы не брала в голову, что светская суета и звездная пыль — побочный продукт бизнес-интересов в продвижении и сбыте товара. Голливудские суперстары прибывают на французскую Ривьеру отрабатывать свои контракты. Демонстрируя себя, они тем самым рекламируют товар, который представляют. Велик соблазн принять их показную праздность за истину.

«Кинотавр» долгие годы подпитывал совковую легенду о кинофестивале как о празднике ради праздника. Временами он походил на пир во время чумы. Временами — на комедию абсурда. Переполненные пляжи и пустые кинозалы. Тусклые кинопремьеры и помпезные парады звезд. Отсутствие хорошего кино и воспаленные репортажи с местной Круазетт. Чтобы вспомнить сочинских триумфаторов, надо напрягать память. Скажи «Кинотавр» — и на ум не сразу придут фильмы Абдрашитова, Балабанова, Бодрова или Чухрая. Всплывут кулуарные истории, пляжные зарисовки и гостиничные сюжеты. Вспомнится упоительный миф о юной актрисе, которая встретила свою судьбу в лице знаменитого режиссера в лифте отеля «Жемчужина».

Несмотря на победу кича над искусством, безвкусицы над здравым смыслом, «Кинотавр» утвердился в статусе главного кинофестиваля России. Да, через

«Тот, кто гасит свет», режиссер Андрей Либенсон

«Кинотавр» прошли лучшие российские фильмы последнего десятилетия, здесь побеждали сильнейшие работы, но значимость сочинских «пальмовых ветвей» могло вмиг разрушить появление случайного приза с шутовской формулировкой «Но пораженье от победы ты сам не должен отличать».

В «Кинотавре», как в зеркале, отображалось эклектичное бессознательное российского истеблишмента советского розлива, его коллективная мечта о прекрасном. Собственно, таким фестиваль мне виделся до последнего времени. До тех пор, пока его новой командой не был избран новый курс. Курс на кинематограф.

Перемены не заставили себя ждать. Уже в прошлом году главной интригой фестиваля стал фильм Алексея Балабанова «Груз 200». Кажется, впервые за многие годы столь ожесточенно схлестнулись критические копья. В критическом сообще-

«Живи и помни», режиссер Александр Прошкин

стве наметился раскол. Не давая оценку происходящему, просто обращаю внимание на сам факт: скандал разгорелся на фестивале, где прежде было принято расслабляться, а не дискутировать. Включив в конкурсную программу провокационную картину и показав ее в первые дни фестиваля, отборщики «Кинотавра» буквально встряхнули киносообщество. На «Кинотавре» закипела фестивальная жизнь. Стало интересно смотреть кино. Говорить и спорить.

Нынешний год продвинул эту тенденцию. Подавив в себе волну скептицизма — все-таки только вернулся из Канна, — я на удивление быстро втянулся в просмотровую жизнь «Кинотавра». Несмотря на то что программа не изобиловала шедеврами, было в ней что-то интригующее, увлекающее, не дающее скучать. Пытаясь разобраться в причине такого живого интереса, я пришел к выводу, что виной всему «генеральный делегат» и его политика отбора.

Если взглянуть на конкурсную программу в целом, то обращаешь внимание на ряд характерных особенностей, свойственных программам сильнейших фестивалей мира. Подобно Канну, «Кинотавр» сознательно приглашает в конкурс картины на стыке двух культур — массовой и элитарной. Как некогда Жиль Жакоб декларировал свое желание заставить поклонников Шэрон Стоун полюбить авторское кино, а интеллектуалов, в свою очередь, не игнорировать Голливуд, так и стратеги «Кинотавра» пытаются привить эту формулу, руководствуясь идеей, что чем разнообразнее программа, тем более очевиден контекст. Согласно этой логике не кажется случайным попадание в обойму конкурсантов неинтеллектуального триллера о поимке серийного убийцы «Тот, кто гасит свет» (режиссер Андрей Либенсон). В отрыве от «Кинотавра» этот фильм вряд ли заслуживал бы отдельного разговора. Но в рамках конкурса он уже объект внимания. Ценность этой ленты лежит не в сфере оригинальных идей и не в области кинематографического языка. С точки зрения постижения реальности ничего нового картина нам не открывает. Образ русской провинции как источника потенциальных угроз и кошмаров неоднократно обыгрывался нашим кино. И порой куда более вдохновенно и впечатляюще — стоит лишь вспомнить «Змеиный источник» Лебедева или тот же балабановский «Груз 200». Здесь другое. Здесь не русский самобытный триллер, а, наоборот, буквальное следование голливудским технологиям, попытка создания исключительной модели жанрового кино в стране, где каждый второй режиссер воображает себя автором. Честь, оказанная «Кинотавром» фильму, небесспорна,

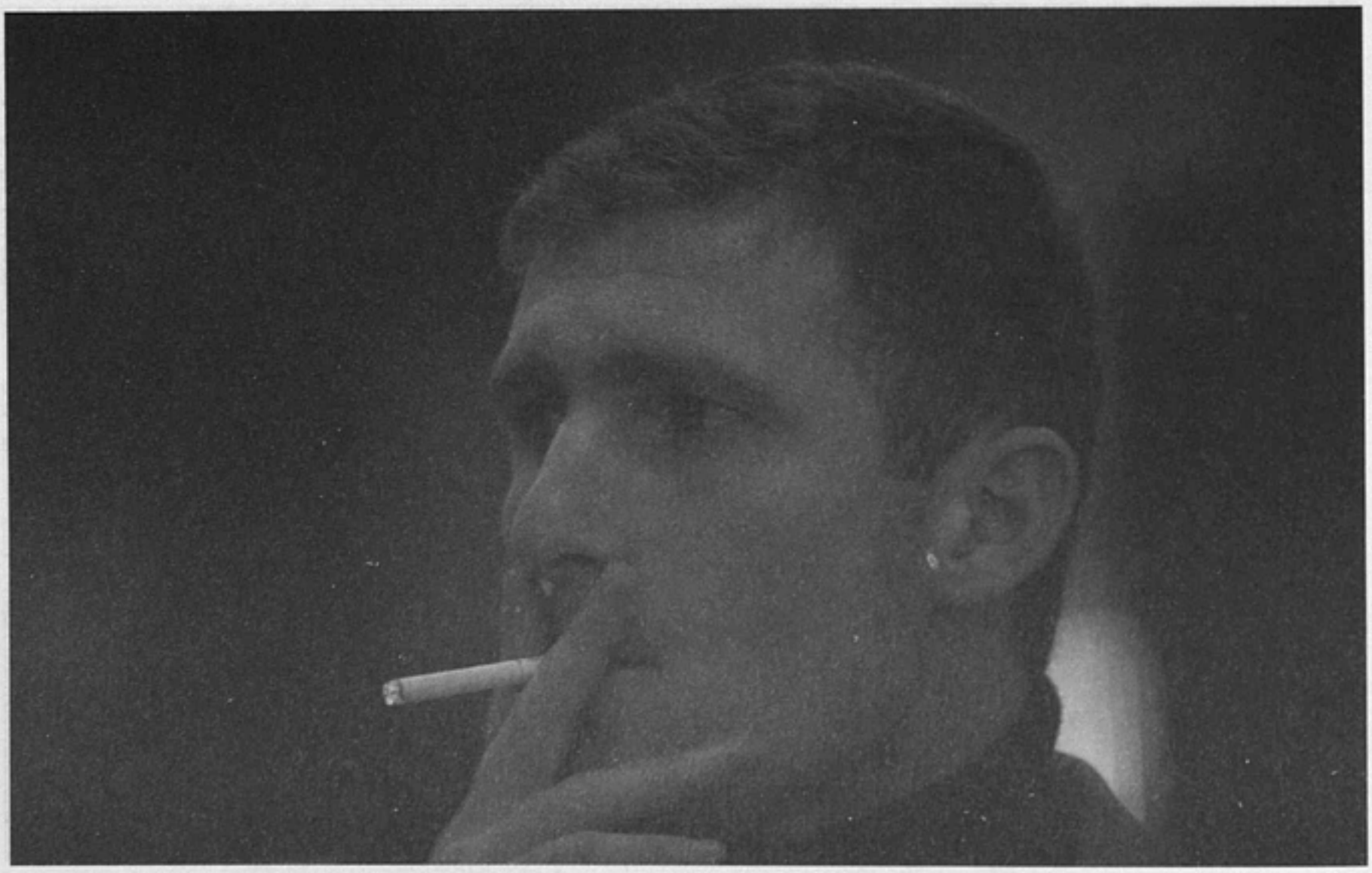
«Плюс один», режиссер Оксана Бычкова

однако здесь имеется свой резон. Авторы фильма «Тот, кто гасит свет» декларируют его, как первый в истории отечественного кинопроизводства *serial killer movie*. В таком ключе его и стоит рассматривать. Как лабораторный эксперимент по вживлению американского жанра в индустрию отечественных развлечений. Чем обернется дальнейшее умерщвление русских клеток, в какую вампуку превратится родной коммерческий продукт в своем целенаправленном подражании Голливуду, сказать трудно. Фильм Андрея Либенсона далеко не совершенен, чтобы считать его программным. Но тенденция налицо — и именно эту мысль, как мне видится, отборщики пытались донести до фестивальной публики, включив в конкурсную гонку откровенно коммерческий боевик.

Подобно официальной каннской программе конкурс «Кинотавра» тяготеет к принципу «золотой середины». На каждый фильм, в котором отмечается поиск новых выразительных средств, обязательно найдется кино классических форм. Картины режиссеров-традиционалистов — «Живи и помни» Александра Прошкина, «Четыре возраста любви» Сергея Мокрицкого или «Плюс один» Оксаны Бычковой мирно сосуществуют с образцами «чистого кино» («Шультес» Бакура Бакурадзе) и «авангардизмом» Игоря Волошина или Кирилла Серебренникова. При этом самые радикальные работы конкурса не выходят за рамки мейнстрима. Кино неформатное, менее зрительское, демонстрируется в рамках параллельной конкурсу программы «Летняя эйфория». Расклад, отчетливо напоминающий каннский с его престижными программами «Особый взгляд», «Двухнедельник режиссеров» и «Неделя критиков». Так, осторожничая, «Кинотавр» зарабатывает себе очки престижа, привлекая к себе тем самым более широкую аудиторию.

С другой стороны, ситуация с фильмом Петра Тодоровского «Риорита», выведенного за пределы конкурса в специальное событие, показывает, что фестиваль чтит авторитеты, но живет настоящим и думает о будущем. Народная драма Тодоровского — душераздирающий гиньоль, завершающийся сценами «под лубок», — трогательна в своем желании пробудить в человеке открытые эмоции. Искренность Петра Тодоровского подкупает, однако простодушная лирическая интонация фильма — здесь ему не было равных — на сей раз не резонирует.

Еще одна черта, которая бросается в глаза, — «Кинотавр» пытается влиять на процесс, принимая активное участие в судьбе одаренных кинематографистов.

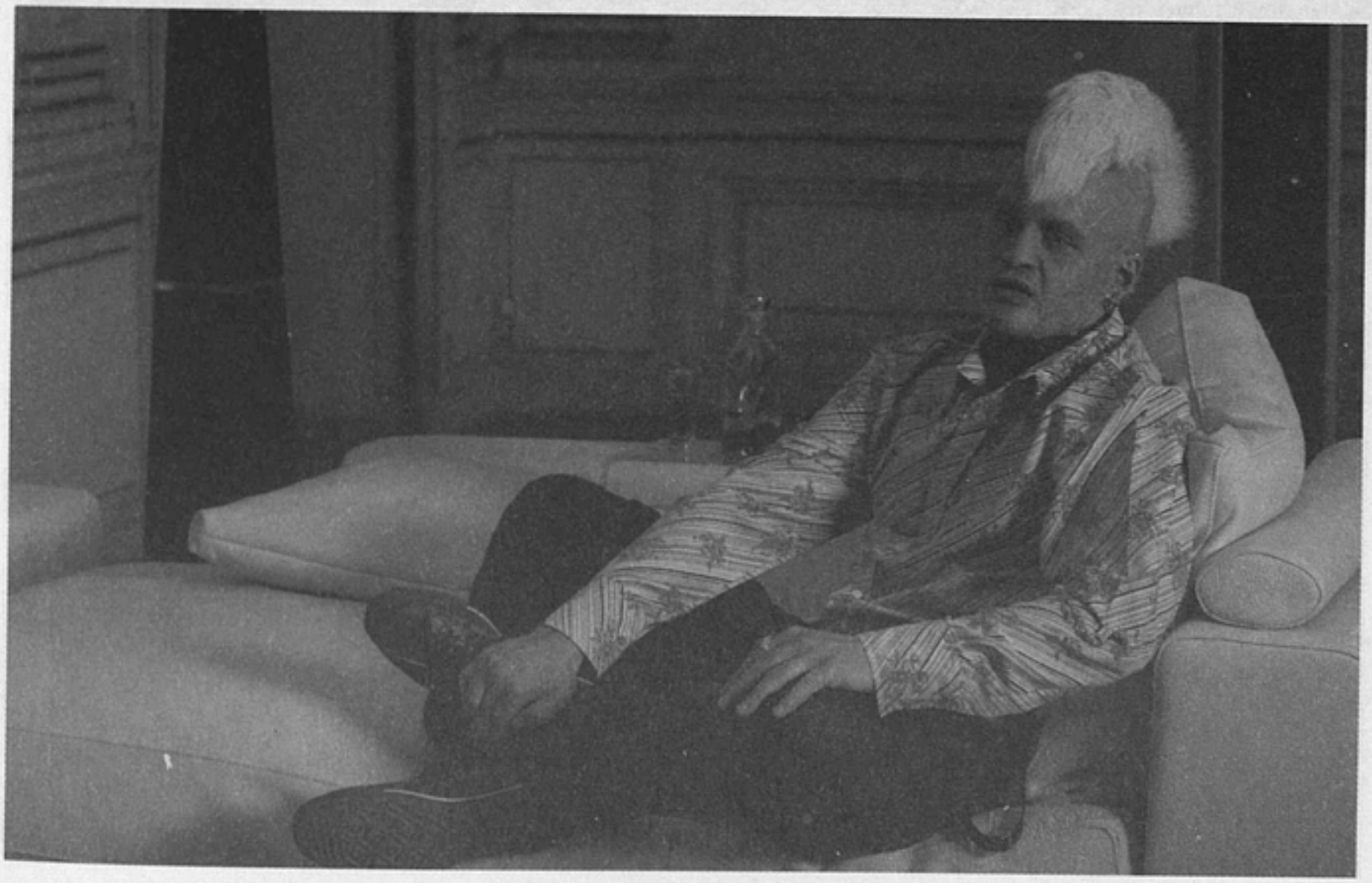


«Шультес», режиссер Бакур Бакурадзе

Сейчас уже можно с уверенностью говорить о том, что у фестиваля появились свои любимчики и фавориты. Полнометражные дебюты вчерашних победителей сочинского «Короткого метра» приглашаются к участию в большом конкурсе. Самих режиссеров привечают на фестивале, как звезд. «Кинотавр» формирует свой круг авторов. Из молодых и дебютантов — Валерия Гай Германика, Бакур Бакурадзе, Игорь Волошин. Из мастеров — Кирилл Серебренников и Алексей Учитель. Из классиков — Александр Прошкин. Есть даже свой Майкл Мур — Виталий Манский, чей провокационный документальный фильм «Девственность» участвовал в конкурсе наравне с игровыми картинами. Это так похоже на Канн, который подобным образом открыл миру Тарантино, фон Триера, братьев Дарденн, перехватил в свой стан Кустурицу и Гаса Ван Сента, а теперь столь же целенаправленно выводит в свет новые имена — Кристиана Мунджу, Карлоса Рейгадаса, Антонио Кампоса и Амата Эскаланте.

«Кинотавр» культивирует веру в молодых и заражает ею все вокруг. Это еще не волна и даже не ренессанс российского кино, тем не менее фестиваль живет надеждой. Журналисты были жестки в общении с мэтрами. Это на себе смогли испытать Александр Прошкин и Алексей Учитель. Во время пресс-конференций им приходилось держать оборону, а порой даже вступать в словесные перепалки. И наоборот, с новичками критики держали себя удивительно дружелюбно.

Важно заметить, что кредит доверия, оказанный молодым режиссерам, небезоснователен. В профессиональном плане у нового российского кино крепкая рука. Молодое кино талантливо, образно, активно. Оно обладает недюжинным, а порой-таки бешеным потенциалом. «Нирвана» Игоря Волошина и «Океан» Михаила Косырева-Нестерова — примеры такого визионерского кинематографа. Волошин творит из реальности Петербурга мир агрессивного необарокко. Дух киберпанка проник в коммуналки, подворотни и притоны города. Герои, покрытые пирсингом, татуировкой и толстым слоем грима, расхаживают в неописуемых дизайнерских костюмах. Галерею фриков венчает пожилая дама с гигантскими накладными ресницами — икона русского кино Татьяна Самойлова. Действительность искажена до неузнаваемости, все заполняет собой эстетика сумасшедшей и чарующей оперы. И только когда в кадре появляется небо и архитектура питерских соборов, когда hard core сменяется ангельской музыкой Пахельбеля, зритель действительно переживает мгновения неподдельного восторга.



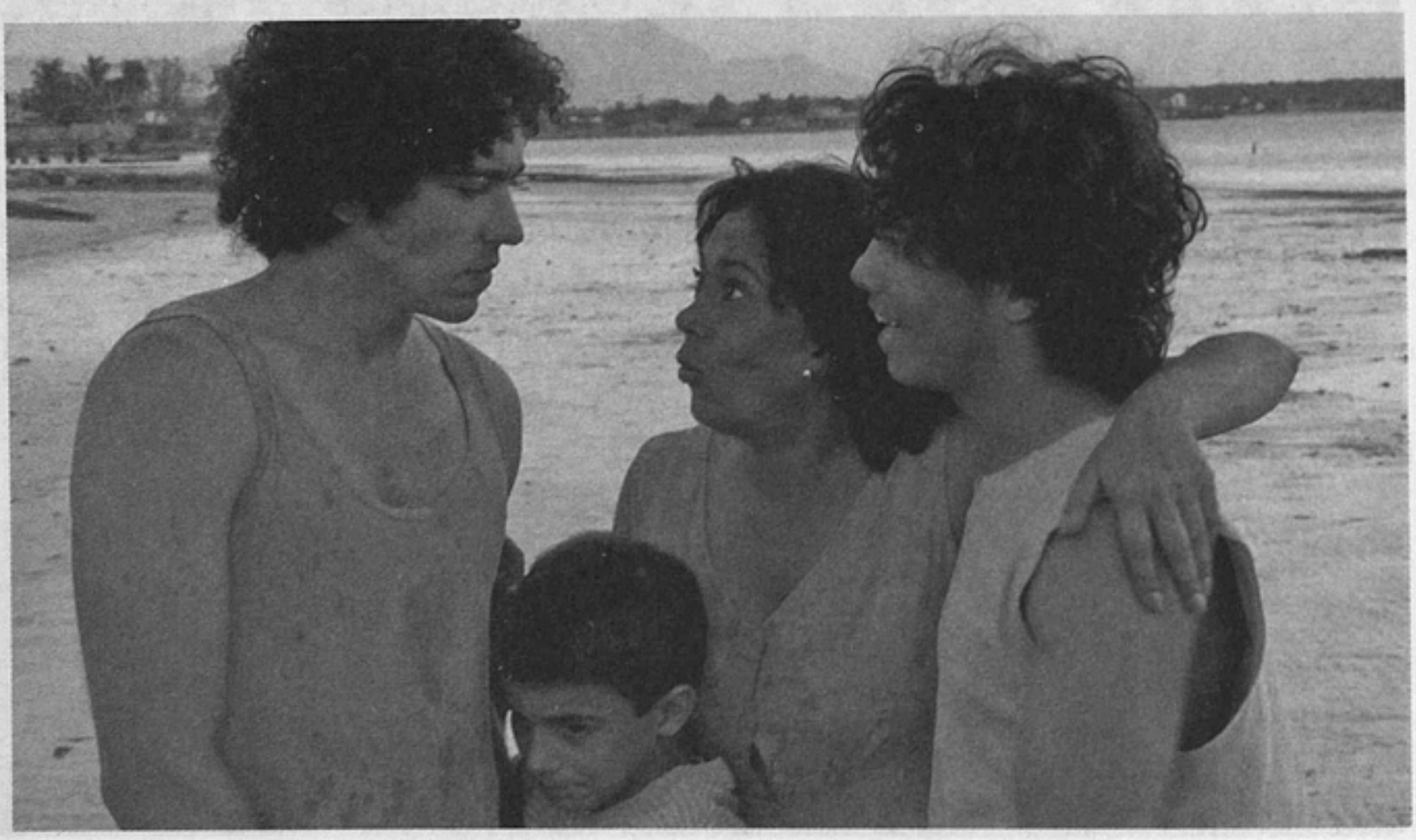
«Нирвана», режиссер Игорь Волошин

Новаторство фильма «Океан» Михаила Косырева-Нестерова лежит в другой формальной плоскости — в цифровом освоении неореализма. Потрясающе снятая ручной камерой Олега Лукичева, эта «мыльная» история разворачивается в реалиях современной жизни Кубы. Без всяких сценографических прикрас. Чудо вершит монтаж, преображающий в кульминационный момент подвижные «догматические» картинки в пиршество авангардистских образов, где смешано все — фонтаны океанских брызг и сверхкрупные планы человеческого тела.

К сожалению, молодым режиссерским темпераментам не хватает страсти рассказчика. Слабость драматургии — беда всероссийского масштаба. Сюжет «Нирваны» исчерпывается первым получасом, история «Океана» интригует и того меньше. Как только фильм обнаруживает все признаки «мыльной» мелодрамы, смотреть его становится невыносимо скучно. Волошинский эксперимент также оборачивается пшиком, неубедительной трагедией о пагубности наркотиков и самоотверженной девичьей дружбе. Предсказуемая развязка в довершение лишает зрителя шансов пережить катарсис.

Недостаток сильной драматургии испытывают не только молодые. Так, допущенные сценарные вольности в экранизации повести Валентина Распутина «Живи и помни» заметно уступают оригиналу и в контексте драматической истории выглядят вставными эпизодами. Намерение Александра Прошкина дополнить классический текст новыми смыслами — в частности, представить русское крестьянство как вымирающую популяцию — не сопрягается с повестью о судьбах, искалеченных войной. Есть что-то противоестественное в экранном натурализме, какая-то дурная театральщина, когда поступками героев начинают управлять инстинкты и они совокупляются на манер крестьян из «Легенды о Нараяме». Ведь что хорошо шведу и японцу, то русскому смерть. Вот если бы фильм вел разговор о вечном, если бы люди на экране нерасторжимо были связаны с природой, если бы цивилизации и войны обходили их патриархальный мир стороной, то, думаю, подобная трактовка событий оказалась бы уместной. Но дыхание вечности вступает в противоречие с актуальным содержанием фильма, и в итоге остается недоумение — самая яркая эмоция от фильма.

Выходит, не случайно приз за лучший сценарий на «Кинотавре» в конечном счете вручили тем, кого уже давно нет с нами, покойным Петру Луцику и Алексею Саморядову, демифологизаторам и мифотворцам постсоветского кино 90-х. Их «Дикое поле» — легендарный сценарий, только теперь канонизированный экраном, — олицетворяет подлинную жизнь слов. В кино это звучит почти как нонсенс,



«Океан», режиссер Михаил Косырев-Нестеров

но бывают случаи, когда впечатления от *прослушивания* фильма оказываются сильнее самого просмотра. И трактуется это вовсе не как недостаток. «Дикое поле», по моим ощущениям, из числа таких редких фильмов. Смотришь на экран, а там Брессон чистой воды: аскетичное изображение, подчеркнуто анемичный герой, отказ от романной психологии. Зажмуришь глаза — и оказываешься во власти эпической стихии текста, упоительно остроумного и животворного, как если бы братья Коэн спелись с Андреем Платоновым. И это совсем другое кино! Непостижимым образом эти два неоднородных кинематографических потока ужились под крышей одного фильма. Но думается мне, что виной всему ностальгия, тоска по действительной экранной прозе, которая компенсировала бы собой все издержки режиссуры. В сегодняшнем пространстве российского кино такие тексты — бесценные раритеты. Акт награждения мертвых в ущерб живым подтверждает сложившуюся ситуацию и вполне отвечает системе новых ценностей «Кинотавра», который делает ставку на престиж и качество и из фестиваля советского стремится превратиться в фестиваль европейский.

«Кинотавр» примеряет на себя опыт Канна, который провозглашает себя «фестивалем авторов», интересным не только синефилам. Скандальное, как и радикальное, кино в Канне обязательно, но его никогда не бывает слишком много. Довольно-таки последовательную и ровную программу фильмов отборщики дополняют тем или иным острым зрелищем. С одной существенной оговоркой: каким бы эпатажным, провокационным или заумным оно ни было, такое кино должно провоцировать дискуссию.

«Кинотавр», кажется, уловил этот нюанс, когда включил в конкурс антиутопический кэмп Александра Мельника «Новая земля», кино, может, и несимпатичное, но крайне симптоматичное. Смущает в нем не форма — сложная в постановочном плане, — картина впечатляет своими масштабами. С учетом того, что перед нами дебют, можно даже считать, что эта работа выполнена первоклассно. Смущает и не содержание — чтобы выжить, людей принуждают к людоедству. В конечном счете — и это тоже надо признать — Россия в «Новой земле» получила один из первых образчиков российского cult movie, а в персоне Александра Мельникова обрела своего Руджеро Деодато. Пугает вот что — часовня, кресты, цитаты из

«Юрьев день», режиссер Кирилл Серебренников

Библии, финальное устремление камеры ввысь, туда, откуда льется свет... Пугает подтекст, когда не вполне адекватные идеи вплетаются в чистый мальчишеский жанр, когда броню приключенческого фильма разъедает идеология православного фашизма.

Пример другого «скандала», которым славятся крупные фестивали, — присутствие в программе фильма, чей громкий провал был бы сродни триумфу. У «Кинотавра» таким «козырем» стал «Юрьев день» Кирилла Серебренникова. Независимо от результата включение этой картины в конкурс «Кинотавра» гарантировало эмоциональную встряску и, как следствие, обеспечило дополнительную рекламу фестивалю. Серебренников для Сочи дорог не меньше, чем фон Триер для Канна. А «Юрьев день» — картина грандиозная априори. Кино неслыханных амбиций, претендующее на гениальность. Его чрезмерность интригует и отталкивает одновременно. Интеллект, духовная оболочка в нем смешаны с гламуром, глубина с фальшью, величие со спекуляцией, киногения с театральной экзальтацией. Не берусь назвать фильм выстраданным, но готов согласиться с тем, как беспределен он в своих смыслах. Что-то автору удается передать в большей степени. Например, мистику русской глубинки, ее враждебность и магнетизм, ее просторы и пустоты, в которых человеку легко затеряться и сгинуть. Что-то вызывает глухое раздражение — надчеловеческий пафос и религиозный экстаз, оборачивающийся актом оперного смирения, отдают фиглярством. Так что же это — откровение или фальшивка? Не стану ни в чем убеждать. Знаю только, что этим фильмом будут восхищаются так же сильно, как и ненавидеть его.

Жюри приняло мудрое решение, оставив «Юрьев день» без главной награды. Будь иначе, это пошло бы вразрез с вектором «Кинотавра». Для российской кинематографии «Юрьев день» — своего рода тупик. Декоративный взгляд на Россию с выпирающим авторским «я» выглядит в мировом контексте несколько архаично. Сегодня в кино предпочтение отдано ясному письму. Отразить в простом сложность мироустройства, не давать ответы, но задавать вопросы — перед таким кинематографом распахиваются двери многополярного мира. Посмотрите на каннских лауреатов последних лет — «Между стен» Лорана Канте, «4 месяца, 3 недели и 2 дня» Кристиана Мунджу, «Дитя» братьев Дарденн... — жизнь в ее истинном преломлении волнует сегодня человечество больше мессианских исканий. Не пора ли и нам обратить на это внимание.

И словно в подтверждение существования «каннского следа» в пространстве «Кинотавра», Гран-при фестиваля досталось самому «каннскому» фильму конкурса, по-европейски экзистенциальной драме Бакура Бакурадзе «Шультес». Неожиданно для многих, но теперь уже закономерно для «Кинотавра». Пришли другие времена. Вы разве этого не заметили?

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Посторонний

Важно не то, что они мне показывают, а то, что они скрывают от меня, в особенности *то, что они не подозревают того, кто в них.*

Робер Брессон

Короткометражный дебют Бакура Бакурадзе (вместе с Дмитрием Мамулия) именовался «Москва». «Шультес» — его полнометражный дебют — назван фамилией главного героя, проживающего в Москве и постоянно присутствующего в кадре. Очевидно, что человек в городе — центральный метакинематографический мотив, интересующий режиссера.

В первом фильме таджикские гастарбайтеры, братья с матерью, стерегущей в общаге семейный очаг, маялись, униженные неуплатой за труд на стройке, в равнодушной столице. Их свободное время поглощал телевизор — доступное «окно в мир», который был ограничен работой, едой, сном и поездками в транспорте. В том «окне» пульсировала жизнь, мелькали красивые витрины и тоже приезжие, примиряющие одних бедных с другими — с «Рокко и его братьями».

Во втором фильме персонаж с чуждой на русский слух, но с всемирно отзывчивой фамилией Шультес, с лицом нетрафаретного рыжего грузина Гелы Читавы, означающим как бы фронтир между югом и севером, существовал и на границе двух ипостасей: бывшего спортсмена — настоящего карманника.

Москва, как любой мегаполис, в этом фильме снималась отстраненно и точно: в обычной квартире, в нейтральной больнице, в автосервисе, метро, кафе, торговом центре, такси, на вещевом рынке... Невыразительное, однако запоминающееся лицо непрофессионального артиста срифмовано здесь с образом стертого и до детских желез знакомого города. Но такая Москва до сих пор неизвестна молодым российским режиссерам, уверенным, что съемки в провинции есть простейший способ приблизиться к «простым людям, к реаль-

«Шультес»

Автор сценария **Бакур Бакурадзе** *при участии* **Наили Малаховой**

Режиссер **Бакур Бакурадзе**

Операторы **Марина Горностаева, Николай Вавилов**

Художник **Кирилл Шувалов**

Звукорежиссер **Арсений Троицкий**

В ролях: **Гела Читава, Руслан Гребенкин, Любовь Фирсова, Сесиль Плеже, Вадим Суслов, Ношреван Тавхелидзе, Вадим Цаллати, Руслан Сушон, Анна Сорока, Александр Абчинец, Константин Буслов, Сергей Болотаев, Иван Лебедев**

Кинокомпания «СТВ», компания «Сальвадор D», студия «Лимон»

Россия

2008

ности». Будто место красит человека (и режиссера), а не наоборот. Будто это и есть алиби неучастия в столичном мейнстриме. Но «спецэффект» интеллигентского упования на провинцию — все-таки утешительный стереотип поверхностного или даже маргинального мышления. Хотя и тут, конечно, рецептов нет.

Казалось бы, история Шультеса могла случиться в Берлине или в Буэнос-Айресе. Однако снималась она в Москве. И на экране запечатлилась внутренняя сущность именно нашей реальности, сотканной, озвученной из примет ad marginem (улицы Ленина в Мытищах, москвички с интернациональной внешностью, лопочущей на эскалаторе по-французски, ритуальных услуг, предлагающих гроб с кодовым замком, из телепрограммы, сплошь составленной из сериалов, криминальных новостей и российских «вестей»), отсылающих в сердцевину реального. Это реальное контрастирует с не телевизионной реальностью, абсолютно конкретной и вместе с тем отчужденной. Без лишних слов, без убойной режиссуры.

Леша Шультес приостанавливает свои блуждания по городскому пространству у игровых автоматов и дома, у телевизора, который он смотрит вместе с больной матерью или один. А также везде, где воленс-ноленс оказывается: в больнице, в автосервисе, в чужой квартире. Но для него, бывшего спортсмена с ушибленной памятью, телевизор — в отличие от персонажей «Москвы» — это окно в опасное прошлое, напоминающее о себе в спортивных передачах, и — в удаленное настоящее, передающее весть о взрывах на Пушкинской. Из обоих он выпал в сверхреальное — искаженное и привычное — существование, в котором есть всё: секс, ложь и видеокамера. Она найдена карманником в квартире внеочередной жертвы, которую он «случайно» увидел в реанимации и которую измордовал кто-то позднее и посильнее Шультеса. Здесь травма накладывается на травму (клин клином вышибается) и всплывают уже воспоминания спортсмена, отпечатанные на собственных фотографиях, — с забинтованной головой и с другой барышней. Звуковое письмо незнакомки своему возлюбленному, которое, подключив камеру к телевизору, слушает Шультес, пробуждает его сверхусилие на встречу непересекающихся параллелей (прошлого и настоящего). Но и оно свидетельствует о преградах, которые — сознательно или нет, вот в чем вопрос — этому экспортсмену нереально взять, преодолеть.

Такое отчуждение удостоверяет не только этику маргинала, не только одиночество, разделенное с уличенным и взятым в дело юным карманником, живущим с бабушкой безотцовщиной, о котором Шультес заботится, которого использует, а в финале спасает, но предоставляет *свободу маневров в тотальной несвободе беспамятства*.

Такая вот притча. Без поддавков и без вычурности. Экзистенциальная травма, а не медицинская драма.

Короткая «Москва» — образчик фестивального эстетизма — была слишком правильным фильмом о чужом к чужакам городе, чтобы удивиться этим дебютом. Долгий план живописно ободранной стенки в депрессивном районе, старорежимное раскатывание теста для «таджикской кухни», ухоженные цветочки, политые в парке смуглым наемным рабочим, раритетные ритуалы — вроде нитки, с помощью которой старая таджичка выдергивает брови, — неизбежно красивые индустриальные пейзажи, бритоголовые скины, накаляющие воздух в вагоне метро близ молодого гастарбайтера с утонченным лицом, демонстрировали клишированный взгляд на стильное социальное кино. Иначе говоря, на кино актуальное, для которого избраны экзотичные «паломники» (в кадре мелькала дощечка с такой надписью, приставленная к окошку с внутренней стороны салона автобуса, на котором люди приехали в «Мекку»-Москву заработать). Здесь в медленном темпе были в который раз показаны жгучие контрасты любых столиц. Никакой неопределенности, никакой загадки. Е2 — Е4.

Тривиальное начало было, видимо, неизбежным. Как сложится дальнейшая судьба режиссеров, должно было проясниться в единоличной партии каждого из авторов «Москвы». Первым появился космополитичный «Шультес», попавший в каннский «Двухнедельник режиссеров» и сработанный на кинематографических архетипах (амнезия, опека криминальным взрослым ребенка, их сродство, тема

судьбы, внедрение роковой случайности). Но европеизированная киногения «Шультеса» — вопреки будто бы востребованному на фестивалях национальному по форме, интернациональному по содержанию кино, насмотренность и стилистическая скрупулезность режиссера, сюжетная загадка героя, то ли страдающего посттравматической амнезией, то ли играющего с таким диагнозом, — совсем не однозначна. Обреченность героя на *манипуляции с реальностью* проблематизирует одну из самых горячих точек российского кинематографа: разрыв связей и одновременно поиски контактов с пресловутым обыденным — предметным и смысловым — миром, который не дается взгляду камеры.

Бакурадзе задумался, почему это происходит, и отказался от якобы беспроигрышных дорожек псевдо- или парадокументализма, который, как кажется, только и способен сократить расстояние (укоротить поводок) между режиссерским взглядом и близлежащей, но не записанной на медианосители реальностью. Отказался он и от дешевого декоративного эстетизма, который, отрываясь от обыденки, будто бы проникает в ее подсознание. Ну, или... в мечты, надежды, воображение «неудовлетворенных реальностью» персонажей.

Наградив своего антигероя амнезией, условной интригующей уловкой, Бакурадзе попытался вглядеться в до конца необъяснимое — посттравматическое (включая эстетическое) — наше отношение к действительности. При этом он решился не радикализировать классические каноны европейского кино, но и не пренебрег желанием создать свою среду или даже авторский мир. «Эффект реального» выходит в «Шультесе» за пределы ускользающей реальности, как ускользают в памяти Шультеса простейшие реалии, но проявляется этот эффект в *абстрактном реализме* картины. Пока еще слишком старательном. Но такая попытка все равно серьезнее и глубже шокирующих выбросов на экран наших записных натуралистов.

«Шультес», режисер Бакур Бакурадзе

«Тщательно заняться незначительными кадрами (без значимости)». Не знаю, специально или стихийно, но Бакурадзе последовал этой заповеди Брессона, открывающей «движение извне внутрь». Он не оставил на лице своего аматёра Гелы Читавы «ничего предвзятого», добившись через «сумму механических жестов» своего карманника, ничего общего не имеющего с брессоновским, кроме больной матери, «чистой сущности» Другого. Он попытался удержать труднейшее равновесие его напряженной и бесстрастной двойственности, доходчиво смизансценированной в зеркальном отражении Шультеса в примерочной торгового центра. При этом Бакурадзе не уступил достоверности ни в типажах, ни в мизансценах, выйдя за границы и так называемого бытового (склонного к натурализму) кино, и поэтического, меченного символической образностью.

«Шультес» — шкатулка с секретом. Вопрос о беспамятстве Шультеса в фильме подвешен и в финале не разрешен. Амнезия подтверждена крошечной записной книжкой героя, с которой он сверяет адреса подельников или имена случайных партнерш по сексу, амнезия подчеркнута и вопросом Шультеса юному напарнику о своем адресе. Но диагноз позволяет пережившему травму спортсмену, хитрецу или практически мертвецу с призовыми кубками, рядом с которыми он ставит на полку — на «общей могиле» — урну с прахом своей матери, пребывать в состоянии *быть и не быть*. Действовать и скрытничать. Говорить правду и отключаться.

Эта неопределенность — мотор обжигающе холодного стиля, приторможенного и пластичного ритма картины, мотор впавшего в оцепенение и одновременно действенного героя, «расщепленного субъекта», у которого нарушен механизм памяти (опыта). Не случайно он удостоверяет свое настоящее в ремесле карманника. В чутком — в одно касание — контакте Другого с Чужим. И в бытовых ритуалах: у телевизора, в игре на бильярде, на похоронах, в метро, в электричке.

«Шультес» строится на классическом конфликте сюжета и фабулы, на провокации внутренних связей травмированного сознания — упругого спортивного тела. Эти связи то налаживаются, то иссякают и в буквальном смысле, и как латентная метафора беззащитного, безотчетного в действиях человека.

Фабула набирает обороты в истории спортсмена, свернувшего с (беговой) дорожки, вписавшегося в банду то ли после автокатастрофы, то ли после поножовщины, в истории больного с отмороженной памятью, в истории сына, который вынужден воровать, чтобы добыть больной матери лекарства, но и чтобы похоронить ее в роскошном ореховом гробу, в истории брата-солдата, которому он исправно привозит в подмосковную часть деньги, но скрывает смерть матери и вспоминает, как их в детстве на Бабушкинской (о, как важна здесь топографическая точность) крепко избили (реплика Миши) и даже конфетку забрали (избирательная память брата Алеши)...

Сюжет «Шультеса» — превратности судьбы обыкновенного человека, череда его бесконечных невосполнимых утрат, приведших к небытию наяву и к ловкости рук, а в конце концов, может быть, и к физической гибели. «Все перепуталось, и некому сказать, что, постепенно холодея, все перепуталось...»

«Шультес» — отчасти и диагноз современному человеку перед, а не за стеклом. Или — просто человеку, обреченному выживать в большом городе. Это «наши предки умели выбирать место для жизни», — доносится Шультесу из телека в кабинете реаниматолога, когда-то его возродившего, ставшего другом, но за него так и не решившего: вспомнить все или забыть.

БАКУР БАКУРАДЗЕ

Игра в бисер

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ИГОРЬ СУКМАНОВ

Игорь Сукманов. Как вы восприняли новость о том, что «Шультес» удостоился Гран-при «Кинотавра»? Решение жюри вас ошеломило, удивило, или вы были готовы к такому повороту событий?

Бакур Бакурадзе. Я был почти уверен, что этого не произойдет. Большая часть фильмов конкурса, как мне казалось, следовала традициям классического повествовательного кино. Все они в какой-то степени «литературны». Игра актеров в таких картинах едва ли не главный показатель качества. Как и музыка, которая подкрепляет действие. «Шультес» же выбивается из этого круга. Он предпочитает говорить на языке чистого беспримесного кино. Вот почему у меня были сомнения в его победе. Максимум, на что я мог рассчитывать и чему был бы рад, — это премии за режиссуру.

И.Сукманов. Противники вашей картины находят ее предельно герметичной и отстраненной. Их тяготит, что мысли и помыслы героя намеренно скрыты от них. Насколько вам было важно соблюдать дистанцию между зрителем и героем?

Б.Бакурадзе. Первоначально я предполагал начать картину со сцены дорожной аварии, в результате которой погибает подруга Шультеса, а он сам попадает в больницу. Тогда сразу было бы понятно, что с Шультесом что-то не так. Дорожный инцидент дал бы объяснение дальнейшему поведению героя и мотивам его поступков. Но потом я решил этого не делать и начал фильм с более поздней фазы истории. Я построил повествование так, чтобы мы всегда видели, слышали и знали только то, что видит и слышит сам Шультес. Или того меньше. Поскольку понять, что ему известно, не так-то уж просто. Шультес относится к такому типу людей, которые мало проявляют эмоции и хранят свои переживания в глубине души.

И.Сукманов. Получается, что зритель оказывается в положении персонажа, который с потерей памяти лишился главного — представления о самом себе. То есть перед зрителем стоит задача не просто восстановить утраченную связь событий, но сложить куда более сложный паззл — распознать в герое его утраченное «я».

Б.Бакурадзе. «Шультес» снят и смонтирован по принципу головоломки. Конструкция фильма позволяла мне в процессе монтажа переставлять местами эпизоды. Например, финальный разговор с врачом можно было поставить в начало. Линию с француженкой можно было провести через всю картину. То есть украсть ее паспорт с кошельком герой мог в начале истории, а обнаружить девушку в больнице — уже в середине. Я долго монтировал картину, прежде чем пришел к ее окончательному виду. На финальной стадии мне очень помог Иван Лебедев, человек, который мыслит на много ходов вперед. Это была настоящая шахматная партия. Оператор Саша Симонов назвал это «игрой в бисер». Это в самом деле игра в бисер.

И.Сукманов. На первый взгляд «рациональное» в фильме существеннее «эмоционального». Наблюдение превалирует над страстью рассказчика... Зритель видит героя таким, каким мы видим соседа из ближайшего подъезда. Это монохромный образ, который складывается в результате наших регулярных, однотипных встреч с ним, разрушить который могут случайная встреча или невольное подглядывание в соседское окно.

Б.Бакурадзе. Я использовал два метода изложения событий. Один из них — это наблюдение со стороны, другой — слежение за персонажем. В первом случае герой словно растворяется в пространстве кадра. Внимание зрителей сосредоточено на общей мизансцене. Они не сразу замечают главного героя, который сознательно вытеснен на периферию кадра. Так, например, была решена первая сцена в кафе, где Шультес и ребенок крадут ключи от машины. Здесь все внимание приковано к обеденному столику, за которым расположилась компания мужчин, ведущих неторопливый разговор. За соседним столом спиной к ним, профилем к зрителю сидит Шультес. Я поместил героя в кадр таким образом, чтобы мы не сразу его заметили, чтобы отождествили его с фоном и массовкой, но никак не с ведущим персонажем. Затем в кафе входит ребенок. Теперь он — смысловой центр эпизода. Пока мальчик отвлекает компанию мужчин, Шультес незаметно для окружающих запускает руку в карман чужого пиджака. Такой сторонний взгляд позволяет нам стать бесстрастными наблюдателями воровского розыгрыша. Мы следим исключительно за внешним действием, не имея ни малейшего представления, что творится в душе главного героя. В другой раз — уже в финальной сцене — схожая ситуация решена абсолютно в другом ключе. Теперь мне было важно, чтобы зрители прочувствовали состояние, в котором пребывает Шультес. Для этого я поместил героя на передний план. И теперь вся сцена с розыгрышем обрела другой ракурс: взгляд на Шультеса и от Шультеса. Зритель — уже не бесстрастный свидетель происшествия, а участник психологической коллизии. Он вынужденно следит за состоянием героя.

И.Сукманов. В фильме напряжение произрастает из бесстрастного изображения. В этом читается не безразличие, а ваша обеспокоенность судьбой героя. Вы откровенно ему симпатизируете...

Б.Бакурадзе. Мне было интересно сначала показать человека, который изначально вызывает отрицательные эмоции, но потом, по ходу действия, заставить зрителей усомниться в своей негативной оценке. Я общался с людьми, которые видели фильм несколько раз. Так вот, после второго просмотра у них уже не было ощущения того, что Шультес абсолютно бесчувственный персонаж. Например, в сцене, когда Шультес после смерти матери навещает своего брата в воинской части и брат расспрашивает его о матери (мол, не писала давно), важны не слова, а детали. Шультес находится в крайне сложном эмоциональном состоянии. Он не знает, как ему вести себя в такой ситуации. Он достает деньги, пытается перевести разговор на другую тему. Но достаточно обратить внимание на то, как неловок он в своих движениях, чтобы уловить смятение в его душе. Я старался, чтобы эмоциональное напряжение в этой сцене просвечивало в жестах и разговоре. Ровно настолько, насколько оно было неуловимо его братом и уловимо зрителем, знающим, что матери больше нет.

И.Сукманов. Почему вы решили сделать Шультеса карманником?

Б.Бакурадзе. Шультес — это тот персонаж, которого мы можем понимать через действия, а не через внешние проявления чувств. Я нуждался в герое, лишенном эмоционального и социального контактов с окружающим миром. Чтобы между ним и миром пролегало стекло — мир вроде как здесь, а дотронуться невозможно. С другой стороны, я хотел, чтобы у моего героя была возможность время от времени просовывать руку сквозь стекло и контактировать с миром исключительно на физическом уровне. Так возникла тема воровства.

Наблюдать за действиями экранного карманника — удовольствие сродни запретному. Чтобы передать эту завороженность злом, нужно в известном смысле погрузиться в предмет без остатка... Я незнаком с искусством карманного воровства, поэтому говорить о правдоподобии экранных краж могу лишь постольку-поскольку. Сам акт воровства представляется мне чрезвычайно напряженным моментом. Когда я писал сценарий, я пытался идентифицировать себя с героем. Находясь в метро в непосредственной близости от людей, я представлял себе, какого рода эмоции должен испытывать человек в момент, когда дотрагивается до чужой вещи. Это касание равносильно вторжению в энергетическое поле человека, недозволенному проникновению в его душу и тело. Вы входите в контакт с незнакомцем, в то время как сам он об этом даже не догадывается. Это очень сложные ощущения — дотронуться до сумки и тут же убрать руку.

И.Сукманов. У Шультеса был реальный прототип или его история — это чистый вымысел?

Сергей Сельянов, Бакур Бакурадзе и члены съемочной группы фильма «Шультес»

Б.Бакурадзе. Образ Шультеса соткан из разных вещей. Кое-что было подсказано случаями из моей жизни. Например, я знал одного парня, который учился со мной в МАДИ. Это был довольно тихий человек с очень странной внешностью, бывший пианист. Из-за травмы руки он был вынужден прекратить свою музыкальную карьеру. Я с ним довольно долго общался. Но спустя некоторое время, уже после института, я случайно увидел его в троллейбусе. Он промышлял карманными кражами.

История француженки в «Шультесе» — это тоже реальная история. Как-то я попал в пробку, вызванную серьезным ДТП. В тот же день, навещая родственника, который работал в больнице, я увидел жертву этой аварии. Это была девушка. Очень красивая, стройная, с ухоженным телом и руками. Она находилась в критическом состоянии. Меня эта ситуация очень тронула. Через своего родственника я каждый день справлялся о ее здоровье. Это продолжалось до тех пор, пока мне не сообщили, что ее перевели в другую больницу. Я не стал наводить никаких справок. Мне просто не хватило смелости. Не хватило смелости узнать, что она умерла.

И, конечно, не обошлось без влияния кинематографа. Главным образом «портретных» фильмов. Таких, как «Аккаттоне» Пазолини, «Таксист» Скорсезе, картин Брессона и Фасбиндера, ранних работ Вима Вендерса (к примеру, «Лето в городе»).

И.Сукманов. В «Шультесе» участвуют преимущественно непрофессиональные исполнители. Чем было вызвано такое решение?

Б.Бакурадзе. Я не могу сказать, что таков мой принцип работы. Но если стилистика фильма диктует некое неигровое пространство, ты выбираешь на главную роль непрофессионального артиста. Профессионального исполнителя загнать в рамки такого фильма, как «Шультес», крайне сложно. Многие актеры привыкли существовать в рамках игры, играть жирно, как говорит Любовь Аркус. Они привыкли заполнять собой пространство, которое не нуждается в том, чтобы его заполняли. Ведь кроме актеров оно включает в себя не менее важные вещи. В том числе предметную среду, реквизит. Реквизит не должен работать только через действие актеров. Он должен сам по себе существовать.

Что касается моих актеров, то главным для меня была их органика. Если на протяжении полутора минут мой герой удерживает внимание зрителей, то он должен быть органичен на генетическом уровне. Моя задача состояла в том, чтобы дать этой органике проявить себя.

И.Сукманов. Сколько времени занимал у вас репетиционный процесс?

Б.Бакурадзе. Долго репетировать с актерами нельзя. Мне, по крайней мере. Есть опасность, добившись нужного результата на репетиции, не повторить его при съемке. Очень важно в процессе подготовки уловить нужный момент. Иногда репетиция не клеится, но что-то подсказывает тебе, что следующий дубль будет удачным. И тогда остается только включить камеру.

И.Сукманов. Прибегали ли вы к импровизации?

Б.Бакурадзе. Нет. В отличие от предыдущего фильма «Москва», где было место импровизации, «Шультес» — фильм, продуманный от начала до конца. Все было рассчитано заранее — как выстраивается мизансцена, как движется камера...

И.Сукманов. А что касается диалогов? Непринужденные разговоры, будто случайно подслушанные, — прописывались ли они заранее?

Б.Бакурадзе. В известном смысле вы можете назвать это импровизацией. Некоторые сцены действительно менялись по ходу съемок. Текст сочинялся тут же на месте. Иногда в сценарий вносились существенные изменения. Так, в первоначальной версии уже упомянутой сцены в кафе, когда мальчик выпрашивает деньги у обедающей компании, его должны были ударить. В итоге такой поворот событий мне показался неоправданно жестоким, и я принял решение смягчить сцену.

И.Сукманов. Пользовались ли вы скрытой камерой в сценах в метро или в автобусе?

Б.Бакурадзе. Нет. Нигде не было никакой скрытой камеры. Технически это было невозможно. Снимали в открытую. Пассажиров, которые находились в пространстве кадра, мы пытались убедить не обращать на нас внимания. Это были самые сложные сцены. Приходилось снимать по восемь-девять дублей.

И.Сукманов. В вашей Москве мало солнца и тепла, однако изображаемое вами дно жизни заметно отличается от чернушного бэкграунда российского кино. Вы не вязнете в среде, а скользите сквозь нее. В этом сказывается влияние европейского кино.

Б.Бакурадзе. В кино авторы часто пытаются изображать крайние стороны. Есть Москва богатых, а есть Москва бомжей. В «Шультесе» не представлено ни то, ни другое. У меня изображена «средняя» Москва, которую хочется пройти как можно скорей. Это как если оказаться на вокзале, который представляет собой скопище людей. Задерживаться здесь нормальному человеку не хочется. Хочется поскорей его покинуть, а все увиденное вычеркнуть из памяти. Так изображена у меня Москва, в ней нет ничего примечательного. Для ее изображения я никогда не прибегал к «неожиданным» ракурсам. В фильме нет планов, снятых с высокой точки или под специальным углом. В связи с этим один рецензент фильма очень точно подметил, что «Шультес» — это горизонтальное кино. Когда я его снимал, я понимал, что у меня камера должна находиться исключительно на уровне глаз персонажей.

И.Сукманов. Мне показалось, что грань между игровым и документальным началом в фильме временами предельно истончена...

Б.Бакурадзе. Меня часто называют документалистом. Только я себя таковым не считаю. Те документальные фильмы, которые я снял, не относятся к числу авторских. Что касается «Шультеса», то я не думаю, что в нем так уж стерта грань между игровым и документальным. Скорей он приближен к такому, что ли, отстраненному типу повествования, который у нас ошибочно принимается за документальное. «Шультес» — это чисто постановочное кино, местами даже нарочитое. Чудаковатое кино в некотором роде.

И.Сукманов. А как же сцена в метро во время облавы на карманников?

Б.Бакурадзе. Вы имеете в виду вмешательство реальных милиционеров? Да, действительно, это чуть ли не единственная сцена, где в кадре произошло незапланированное заранее действие. Я не остановил камеру и целиком оставил этот кусок в фильме. Эта сцена была у меня продумана заранее от начала до конца. Все, включая движение камеры и финальный план с отражением героя в окне поезда, когда он, собственно говоря, уже и не Шультес, а призрак. Получилось, что эти милиционеры очень хорошо вписались в эпизод, словно так и было задумано. В таких случаях кажется, что здесь не обошлось без вмешательства духа кино.

И.Сукманов. Вы действительно верите, что в режиссуре есть место мистицизму?

Б.Бакурадзе. Да, я верю в это. Некоторые вещи зависят не от режиссера. Они зависят от некоей энергетической составляющей, которая возникает на съемочной площадке. Это интуиция и везение вместе взятые. Можно подолгу репетировать с актерами, выстраивать с ними мизансцену и вдруг поймать себя на мысли, что следующий дубль станет решающим и его надо снимать без промедления. В другой раз интуиция подсказывает, что снимать надо, вообще не репетируя.

И.Сукманов. Что для вас кинематограф — гениальное озарение или плод размышлений и труда?

Б.Бакурадзе. И то, и другое. Но в первую очередь — это способ выразить свои мысли и чувства. Когда меня что-то волнует, мучает, беспокоит, я выражаю это разными способами — говорю, пишу, молчу, снимаю кино. Каждый способ выражения диктуется ситуацией и внутренними возможностями. Самая же свободная и совершенная форма выражения мыслей — это кино.

И.Сукманов. Ваша картина участвовала в престижной программе Каннского фестиваля, победила на «Кинотавре». О чем еще можно мечтать?

Б.Бакурадзе. Я очень хочу, чтобы «Шультес» посмотрели обычные думающие зрители, а не только кинематографисты. Мне важно, чтобы зрители существовали в диалоге с фильмом. Прочли в нем вопросы и попытались найти на них ответы. Если это произойдет, то это будет для меня высшей наградой.

НИНА ЦЫРКУН

Три цвета

Я, конечно, могу ошибаться, но и понять не могу, почему этот фильм не оценили ни на «Кинотавре», ни впоследствии на Московском кинофестивале, где он был показан в рамках Российских программ. Тут, на мой взгляд, какая-то мистика, связанная с отношением у нас к реальной Кубе, которая в советские времена считалась чем-то вроде нашей далекой провинции (если не сказать колонии), не заслуживающей никакого внимания, не представляющей никакого интереса — ни исторического, ни художественного, кроме климатического. А с перестройкой Куба и вовсе исчезла с нашей карты мира. Была да сплыла. Утонула, оставив по себе память-послевкусие приторного коктейля «Гавана либре».

А потому для меня «Океан», полнометражный дебют Михаила Косырева-Нестерова, российско-кубинская копродукция, стал открытием.

«Океан» в буквальном смысле авторское кино: режиссер сам написал сценарий. Первоначально он собирался снимать на Гоа, но, побывав на Кубе, влюбился в ее желтый песок, синий океан, яркое солнце, познакомился с людьми, сценарий переписал и представил нам страну, о которой мы не имеем никакого представления. (Съемки велись в рыбацком поселке Морильо провинции Пинардель-Рио и в столице.) Оператор Олег Лукичев свое ощущение Кубы выразил локальными цветами, в основном красным, синим, желтым — цветами революции, океана, солнца, одновременно передающими человеческую теплоту, энергию и жизнь, построенную на контрастах. Лукичев работал только ручной камерой; в фильме нет ни одного кадра, снятого со штатива. По обоюдному согласию режиссер и оператор намеренно отказались от предварительной раскадровки, чтобы максимально избавиться от классического мышления кадрами, стараясь схватить «жизнь врасплох».

«Океан» — факт не только культурный, но и социальный, что в нашем кинематографе — реликт и раритет.

«Океан»
Автор сценария, режиссер **Михаил Косырев-Нестеров**
Оператор **Олег Лукичев**
Художники **Марина Ананьева, Ирина Лунина**
Звукорежиссер **Евгений Чайко**
В ролях: **Джордж Луис Кастро, Монсе Дуане Гонсалес, Алина Родригес Руис, Янаси Ордонес Дана, Нардо Местре Флорес**
Киностудия «М»-фильм при участии ICAIC, при финансовой поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии
Россия — Куба
2008

Существенно уже то, что дебютант в полнометражном игровом кино, который закончил ВГИК в начале 90-х, набравшись жизненного опыта, прежде всего восстановил связь с отечественной традицией, начатой в 1964 году Михаилом Калатозовым и гениальным оператором-новатором Сергеем Урусевским, — я имею в виду фильм «Я — Куба». Косырев-Нестеров продолжил линию «кубинского неореализма», аккуратно, бесшовно вписав вымышленную мелодраматическую историю в документальный контекст современной жизни острова, так что профессиональные актеры, говорящие в кадре по-испански, выглядят столь же убедительно живыми, сколь и случайная массовка, пойманная в объектив прямо на улицах Гаваны.

Жестокая (в латиноамериканском духе) любовная «драма с убийством» про молодого парня Джоэля (эту роль сыграл студент театрального института Джордж Луис Кастро) из захолустной деревушки, помимо его воли вытолкнутого в эмиграцию на утлой лодчонке, проводится через разные слои современного кубинского социума, включая те маргинальные низы, вроде проституток и гомосексуалистов, которые из социалистического «контента» автоматически исключаются. Так что сами кубинцы эту картину вряд ли в ближайшем будущем увидят, хотя и снята она при поддержке кубинского посольства в России. (В качестве партнера выступил также ICAIC — Кубинский институт искусства и кинематографической промышленности.

Океан — не только название, но и (во многом благодаря искусству оператора) один из главных «героев» фильма, задающий фрейдистский подтекст желания вернуться к состоянию внутриутробного блаженства, к которому подсознательно стремится Джоэль с его «социалистической» инфантильностью и наивной беззащитностью. Для него океан — это и «море любви», и дом родной, в котором он чувствует себя как рыба в воде. Это свойство, явленное в открытых, не сдерживаемых условностями страстях, забытых в нашем житейском море, заболоченном «офисным планктоном», одновременно связывает современного российского зрителя с историческим прошлым и позволяет ощутить ту дистанцию, которую прошло наше российское общество после перестройки. Кадры народных шествий в честь 1 Мая, напоминающие советские праздничные демонстрации, навевают ностальгические эмоции, которые тут же и теряют свой безмятежный флер благодаря вставке о ребенке, потерявшемся в толпе одинаково одетых людей. (Как выяснилось, этот эпизод действительно произошел на съемке в Гаване и вполне органично вошел в фильм.) Общий фон социалистической действительности размывается накапливающимися конкретными деталями из частных жизней, предвосхищающими неизбежные социальные перемены, которые мы уже успели пережить, и это создает у российского зрителя ощущение некоего психологического комфорта.

«Океан»

Потерявшегося в толпе демонстрантов ребенка зовут Иван. Это имя, как, разумеется, и сам мальчик, — напоминание о былых советско-кубинских связях с Островом Свободы. Об отце, в память о котором назван Иван, мы ничего не узнаем; он исчез из жизни своей подруги, видимо, так же внезапно, как и прочие советские (по преимуществу военные) специалисты. Фильм не случайно начинается с эпизода, в котором Иван тоже пропадает — в тот первый раз он едва не утонул в океане и был выброшен волной на скалы. В отличие от старшего брата Джоэля, полурусский Иван все же только наполовину «сын океана». А их мама-ша — безмужняя женщина, прижившая троих детей от разных отцов, сохранившая кое-какие отношения только с одним из своих мужчин, который служит тут же, в деревне, в пограничной охране. Благодаря его покровительству ей и удалось отправить сына за границу, хотя этот случай сам по себе на Кубе не редкость: как сообщил режиссер, за время съемок туда переправились человек сорок, да и в самом фильме есть эпизод, связанный с поисками перебежчиков.

Жизнь в деревне течет по веками сложившимся традициям и привычкам. Наверное, революционные преобразования не очень-то ее коснулись. Люди здесь не привыкли к богатству, и пайковое распределение на них не отразилось — рыбы в океане много, разве что за ловлю лангуст, если уличат, могут оштрафовать. Нравы тоже архаичные, в меру суровые, но в океане никто не увидит, чем ты там занимаешься в лодке с любимой девушкой. Джоэль влюблен в кокетливую красотку Марисель, собирается жениться, но накануне свадьбы родители девушки решили отдать ее за жениха побогаче, пограничника Анхеля. В расстроенных чувствах Джоэль уезжает искать счастья в Гавану, но, оказывается, этот столичный город, как и Москва, слезам не верит; у притомившегося доверчивого провинциала прямо на набережной из-под головы вытаскивают рюкзачок со всем немудрящим добром. По законам мелодрамы он находит сочувствие и приют у проститутки, которая проникается к нему нежными чувствами. А дальняя родственница, мелкая пред-принимательница, пристраивает на работу. Вскоре у Джоэля обнаруживается боксерский талант и он попадает в дебри спортивного бизнеса, где царят неспор-тивные законы. В матче, который Джоэль должен был выиграть, рефери присуж-дает победу его противнику. Параллельно находит продолжение и любовная линия: в Гаване Джоэль случайно встречается с Марисель, и латиноамериканские страсти вспыхивают с присущим им накалом, начинаясь огненным танцем, а заканчиваясь, как полагается, смертоубийством.

Поскольку на Кубе за убийство полагается смертная казнь, Джоэль вынужден покинуть родную страну. Таким образом, причина его эмиграции не политическая, и потому кубинские власти, ознакомившись со сценарием, дали разрешение на съемки. При том что в основе сюжета — любовная мелодрама, фильм проникнут безотчетной тревогой, предвещающей близящиеся перемены. Условный «саспенс» связан не с пресловутым роковым «треугольником», а с тем социальным контекс-том, в который погружен фильм. За парадным фасадом шумной первомайской демонстрации скрываются и страстная перепалка доведенных до последней черты обитательниц трущоб, грозящая при случае перейти в схватку не на жизнь, а на смерть (только дай команду!), и расползающиеся по всем социальным слоям «родимые пятна» коррупции, и вышедшие из-под строгого морального контроля «явления» проституции и воровства... А вынужденная эмиграция Джоэля, оста-вившего дома все, что ему было дорого, вселяет надежду на то, что не за горами время, когда он сможет вернуться.

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Платим и теперь

Два варианта зрительской реакции зафиксировали журналисты после просмотра фильма Александра Прошкина.

Шепоток знатоков: «Доброе старое советское кино...»

Шепоток еще больших знатоков: повесть Распутина — литература на все времена, так что лучше не искать с ней у фильма «равных уровней». Вдохновил Распутин Прошкина на фильм «по мотивам» — и слава богу, если в фильме сохранилась распутинская мысль.

Отнесусь к обеим точкам зрения. С разными резонами, но с равной степенью недоумения.

Во-первых, Валентин Распутин никогда не вписывался ни во что официально советское, будь оно хоть самое доброе. Ни в киноканон, ни в литературный канон, ни в государственную политику тем более. Один только раз вписался, спросив с высокой трибуны, не пора ли России выйти из Советского Союза. Так спросил, что до сих пор живем и помним.

Во-вторых, про «равные уровни» лучше забыть вообще. Кинематограф может вдохновиться литературой, может повестью возбудиться, он может ее обойти, может ее превзойти, но он сделает это на своем поле (если перед нами действительно киномастер, достойный интереса): выскажется о своем времени, о своем понимании времени. Распутин-то уже высказался, его повесть можно снять с полки и прочесть.

Именно поэтому я и не хочу сличать фильм с повестью по «равным уровням». Чем больше Прошкин от нее отходит, тем интереснее.

Общее впечатление от распутинской повести я хорошо помню, хотя живу с тех пор треть века. Впечатление такое: это самая рискованная, самая отчаянная и самая безысходная вещь Распутина. Внутренняя разлаженность, чисто литературная несобранность ее заглавия: «Живи и помни» — отражает ту душевную драму, которая не имела внятного решения ни в том 1974 году, когда повесть вышла в свет и повисла неразрешимым

«Живи и помни»
По одноименной повести **В.Распутина**
Авторы сценария **Александр Родионов, Александр Прошкин**
Режиссер **Александр Прошкин**
Операторы **Геннадий Карюк, Александр Карюк**
Художник **Александр Толкачев**
Композитор **Роман Дормидошин**
Звук **Евгений Сливченко, Максим Рейнбах**
В ролях: **Дарья Мороз, Михаил Евланов, Сергей Маковецкий, Анна Михалкова, Евгения Глушенко, Сергей Бехтерев и другие**
Киностудия «Курьер» («Мосфильм») по заказу «Централ Партнершип»
Россия
2008

вопросом, ни три года спустя, когда свирепая советская власть «подобрела» настолько, что дала Распутину за эту повесть Госпремию, но вряд ли могла ответить на висящий там вопрос.

Попросту говоря: жалеть или не жалеть дезертира, сбежавшего с фронта во время Великой Отечественной войны?

В середине 70-х годов даже сама постановка такого вопроса все еще казалась рискованной: Распутин на это решился, будучи достаточно знаменитым автором, уже написав «Деньги для Марии» и «Последний срок», став одним из лидеров набиравшей силу «деревенской прозы». И все-таки тема была окрашена чувством опасности — в самом народном сознании (а не только в цензуре). Вопрос еще не решился, еще помнились виселицы, на которых после войны вешали предателей, и еще не был забыт яростный рассказ Бориса Горбатова о расстрелянном дезертире и возглас: «Вот он лежит, Антон проклятый!» И еще полтора десятилетия должно было пройти, пока Виктор Астафьев взвыл над расстрелянными мальчишками: «Что ж вы наделали, снегири! Ах, снегири, снегири!»

А что наделали-то? Оказавшись при переформировании недалеко от родного села, сбежали повидаться с родичами.

От Распутина достался кинематографистам «кач» сюжетной завязки, выворачивающий ее на оборотную сторону: а почему, собственно, Андрею Гуськову после ранения, контузии и лечения в госпитале приказали возвращаться на фронт, а не демобилизовали? Пришел бы домой с почетом — еще и председателем поставили бы «вместо вашего дурака».

В фильме эта возможность всерьез не взвешивается. Она и у Распутина всерьез не взвешивается. Равно как и вопрос: кто там был у красных, кто у белых в пору старых расстрелов — что теперь об этом судить? А о новых... не то что рано, а бессмысленно. Оставил Распутин своею повестью вопрос, все еще не имевший ответа.

И не о том вышел сюжет, кто прав, кто виноват, а о том, что попали люди в переделку, из которой спасения нет. И о вечной русской, на фатализме замешанной покорности року, который и страшен, и несправедлив, и неотвратим.

Чутьем великого писателя Распутин перенес пик страдания на самую невиноватую — женскую душу: жизнью жены дезертир расплатился за свое решение — и остался читателям не ясно разрешенный вопрос, а вопль особистов и дознавателей, преследующих решившуюся утопиться героиню:

— Настена-а!!

Кажется, Александр Прошкин воспроизводит в точности распутинскую фактуру: наметанный глаз сибиряка-охотника по мельчайшим деталям примечает, что кто-то начал наведываться на его двор. Никакого открытого «расследования»! — Прошкин дает скользящие детали, монтируя их в ритме, когда мысль не успевает за них как следует зацепиться. Проступает этнографическая краска; речь, выверенная по сибирским диалектным камертонам, то и дело соскальзывает со смысловой нити... потом привыкаешь. Но в сочетании с грандиозными сибирскими пейзажами, с воем волков, с глазами коровы, провожающей теленка, которого крадет Андрей (а ему в его схроне надо же что-то жрать), — все это в фильме сцепляется в картину не столько тыла в пору, когда «там наши рубят фашистов», и потому — всё для фронта, всё для победы, — сколько в картину смертельно опасной робинзонады среди безжалостных стихий дикой природы и человеческой подозрительности, готовой перейти в ненависть.

Если что-то такое и было у Распутина, то в зародыше. У Прошкина — продвинулось в лейтмотив.

Да только так, наверное, и можно пережить сегодня этот сюжет, если перед нами не современная военно-историческая киноагитка со стрельбой и кувырками каратистов, а фильм о людях, пытающихся совладать с роковым ходом обстоятельств.

Как всякий фатум, он в фильме висит над людьми с неотвратимостью, которую невозможно разгадать. Смысл же драмы в том, как сопротивляются или подчиняются люди роковой напасти.

Я не высчитывал монтажного расклада, но по зрительскому ощущению выделяю в нем в качестве решающих общие планы: енисейской мощи пейзажи и примыкающие к ним «стратегические» снимки села со спуском к реке — и крупные планы, но не традиционно портретные, а вычленяемые мгновенно из драматургической вязки (на последнем «Кинотавре» Прошкин получил приз за режиссуру). Игра актеров — без традиционного же русского любования «нутром» души на длинных, похожих на стоп-кадры планах. Здесь смена планов диктуется мгновенной сменой ситуации, мгновенное же прочитывание чувств — при «сибирской» хитрой скрытности: главная героиня прячет мужа-дезертира и непрерывно уклоняется от расспросов и подозрений.

Хорошо подобранный состав актеров упирается разве что в узнаваемость некоторых из них, но самый узнаваемый — Сергей Маковецкий, играющий отца (старшего Гуськова), сильно передает внутреннюю драму двойной роли: безысходную тяжбу патриота, который одобрял когда-то расстрелы «кольчаковцев», и отца, который чувствует, что на этот раз к стенке будет поставлен его сын, — поэтому узнаваемость Маковецкому почти не мешает.

А решающая удача — конечно же, Настена в исполнении Дарьи Мороз. Душевная мука не выявлена в вывороте чувств, мука прячется в уголках глаз, в быстрой «зверушечьей» мимике, в честной «лжи во спасение», в любви, неотделимой от горя.

«Живи и помни»

Насчет любви я вынужден сделать одну оговорку. Все же сцен с раскинутыми коленями у Прошкина многовато. Я понимаю, что этот эротический прессинг нужен ему для подкрепления «запасной драмы»: не в том, дескать, дело, что Гуськов дезертир, и даже не в том, что Настена беременеет от дезертира, а в том дело, что она «подзалетает» как бы неведомо от кого и фатальная беда окрашивается уже не в цвет петлиц советских особистов, а в черноту народной крутости нравов.

Но если не забираться в эти тысячелетние дебри, то кажется (мне кажется), что Прошкин полуосознанно-полурефлекторно настраивается на ожидания современного зрителя, который, как принято думать, без налета секса вообще ничего не воспримет и без пары-другой планов «обнаженки» актрису не запомнит.

Не знаю. Мне коленки исполнительницы мешают. Впору зажмуриться. Чтобы не упустить лицо.

Лицо, пронзительно воздействующее даже не само по себе, а именно в обстоятельствах, гибельный ход которых от воли человека уже и не зависит: и так, и эдак беда.

Обращаясь к повести Распутина, никакого эротического нажима я не помню. Литература такая вещь (особенно литература на исходе духовной до святошества советской эпохи): неуловимый эротический намек действовал на читателя ошеломляюще. А нынешнего зрителя надо прямо-таки протащить сквозь постель, иначе он не поймет, что происходит.

То же и с присутствием войны, на «фоне» которой разворачивается драма. Распутину в 1974 году не надо было особенно аргументировать это: война все еще висела над памятью и жизнью людей. Прошкин же, несколько сдвинувший драму с военного поля боя под вековые сосны сибирской тайги, чувствует недобор. И он принимает смелое решение: скомпенсировать этот недобор, досняв к распутинскому сюжету новый финал: праздник Победы.

Должен сказать, что делает это Прошкин с проникновенным пониманием того, какой праздник только и возможен в данном сюжете. Победный салют в пырьевском стиле («В шесть часов вечера после войны») убил бы здесь всякие следы правды. Реализованы в нашем кино и другие варианты. Было горькое вдовье застолье у Николая Губенко в фильме о пришедшем с фронта солдате. И был — снятый как раз тогда, когда Распутин писал свою повесть, — потрясающий «Ливень» Бориса Яшина: слов нет, говорить сил нет, и только бешеная скачка вестника сквозь хлещущие струи сигналит о том, что война кончилась.

Прошкин тоже ищет тональность финала в ключе, далеком от громкой праздничности: у него покалеченный инвалид пытается собрать людей «ударами в рельс» и замирает в бессилии.

Ну а о том, как дальше жить, когда гибель прошлась по людям, не разбирая правых и виноватых, — еще один эпилог в фильме, отнесенный уже к 1965 году, когда острота «дезертирской» проблемы, надо полагать, отошла в прошлое. Оказывается, Андрей Гуськов, спрятавшийся от фронта, не был пойман и поставлен к стенке в 1945-м, не был пойман и позже и не угодил в лагерь, а, обросши шерстью, продолжал обитать в схроне недалеко от Атамановки, где и получили шанс созерцать этакую невидаль туристы с проплывающих теплоходов.

Что-то мне этот зоопарк не облегчает душу. Не знает душа ответов на проклятые вопросы: когда и как отпустить грех тем, кого заслонили от гибели другие обреченные 1941 года. Я и «Трясину» Григория Чухрая смотреть не мог, потому что трясло меня от того умозрительного милосердия, которым никак не покрывалась цена, заплаченная за 1945 год.

Платим мы и теперь — крушением тех рубежей, которые кровью были закреплены шестьдесят с лишним лет назад.

Что нам остается?

Помнить, за что и чем плачено.

И попытаться жить дальше, готовясь к дальнейшему.

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Евразийский хронотоп

«Дикое поле»
Авторы сценария **Петр Луцик, Алексей Саморядов**
Режиссер **Михаил Калатозишвили**
Оператор **Петр Духовской**
Художник **Сергей Австриевских**
Композитор **Алексей Айги**
Звукорежиссер **Игорь Терехов**
В ролях: **Олег Долин, Александр Ильин, Роман Мадянов, Ирина Бутанаева и другие**
Фонд Михаила Калатозова, киностудия «Бармалей»
Россия
2008

Фильм «Дикое поле» сразу вызывает в памяти хитроумные построения Льва Гумилева, его преклонение перед Великой степью, на пространствах которой веками медленно протекало (и перетекало) великое смешение народов. Не берусь судить, насколько подобные ассоциации входили в замысел покойных ныне авторов сценария Петра Луцика и Алексея Саморядова — культовых фигур «потерянного поколения» 90-х. Полагаю, что аллюзии здесь были скорее интуитивными, нежели осознанными. Для Михаила Калатозишвили, который отважился на постановку этого сценария, за десять с лишним лет завоевавшего репутацию «проклятого шедевра», евразийский хронотоп, предугаданный и обоснованный сыном Николая Гумилева и Анны Ахматовой, стал краеугольным камнем картины, в которой причудливо сочетаются смирение режиссера, программно «умирающего», но не в актерах, как у Станиславского, а в экранном пространстве-времени, и честолюбие эпического по своей природе замысла.

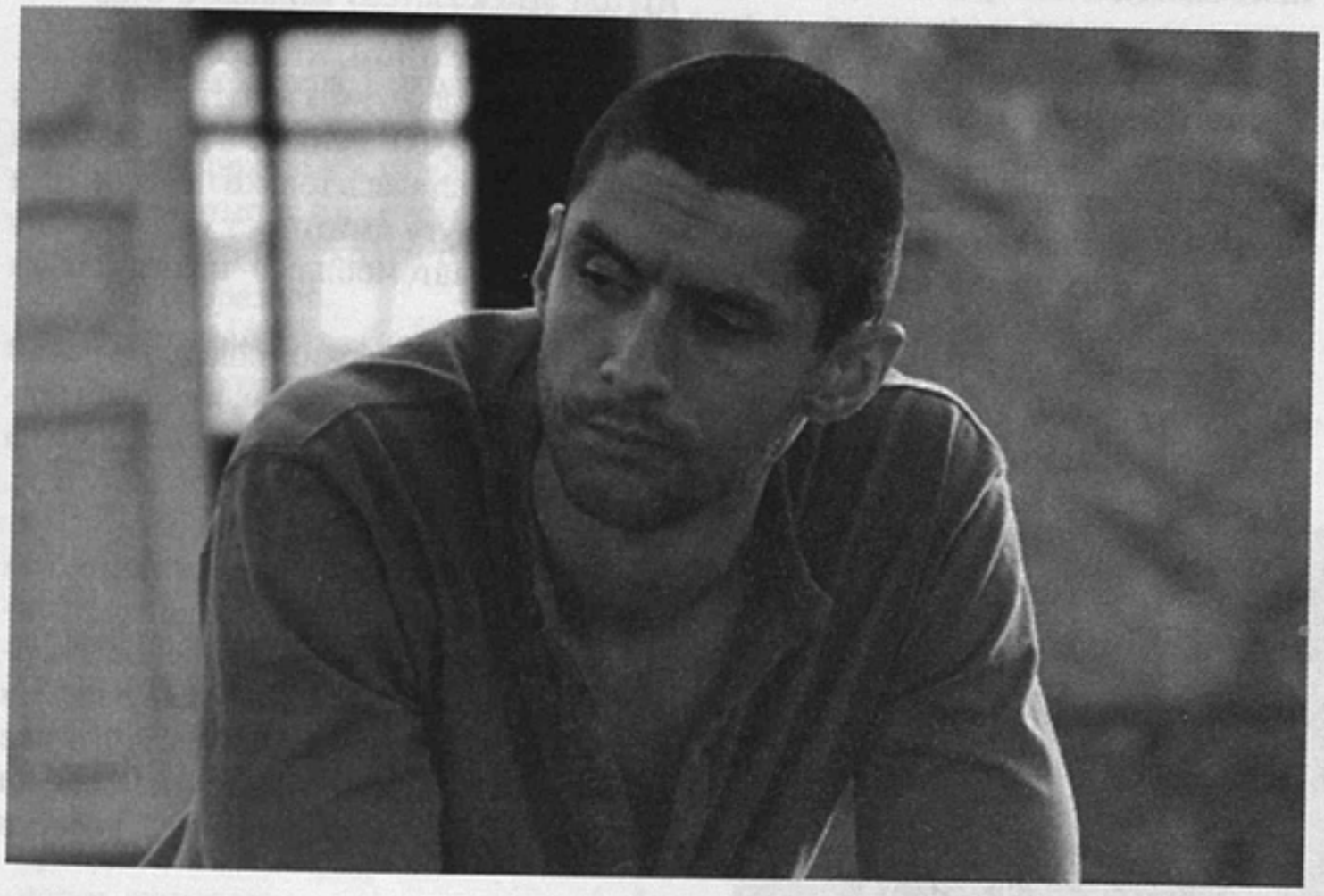
Героиней фильма с первых же кадров оказывается степь. Ее пространства лишь мимолетно прошиваются траекториями передвижения людей, животных и отдельных транспортных средств: автомобилей, повозок и мотоцикла главного героя — доктора Дмитрия Васильевича Морозова в лаконичном исполнении дебютанта Олега Долина.

Дом доктора, затерянный на просторах необжитого пространства, до боли напоминает ранчо американских «вестернов» и — одновременно — вводит повествование в контекст мифологических времен, когда поединки полубогов и героев цементировали формирование новых наций. Один из эпизодов фильма Калатозишвили впрямую отсылает ко всем известным прецедентам. За перестрелкой и ликвидацией неизвестно откуда появившихся преступников (кто они: башкиры, татары или кавказцы? — обсуждают свидетели и участники преступления и наказания) следует классическое для Голливу-

да столкновение закона и беззакония. Фермер, отбивший нападение, хочет оставить себе на память голову одного из налетчиков и уже готов отрубить ее у трупа лопатой. Но его останавливает местный милиционер — «дядя Рябов», оставшийся единственным стражем закона в безвременье отечественных перемен. И казахская степь тут же оборачивается «Долиной монументов», где снимал свои знаменитые «вестерны» ирландец Джон Форд.

Ничем не выдающий своего присутствия режиссер на деле блестяще владеет профессией. Чего стоит атмосфера тревожного ожидания, пронизывающая весь фильм! Острую реакцию и героя, и зрителей вызывают скрип неожиданно распахнутой ветром двери и периодическое появление на далекой вершине холма одинокой фигуры человека, который, как и положено чужаку в мифологической системе, сыграет свою незавидную роль и осмелится поднять руку на доктора. В фильме (если не ошибаюсь, в отличие от сценария) этот удар ножом почти в самом финале не станет роковым, и режиссера будут упрекать в снижении драматизма происходящего.

Мне же кажется, что у языческого эпоса, каковым оборачивается «Дикое поле», свои законы. Обманчивое бытовое правдоподобие здесь выводит зрителя к высшей логике мифа, диктующей как технологию сказочных исцелений, так и бессмертие целителя.



«Дикое поле»

Заложенные уже в сценарии эпические преувеличения предвещают гиперболы шедевра Петра Луцика «Окраина». В первом же драматическом эпизоде «Дикого поля» к доктору привозят тучного Александра Ивановича (вспомним Василия Ивановича из «Чапаева» и «Окраины» одновременно), находящегося при смерти после сорокадневного запоя «от тоски» и оживляемого клеймом раскаленного железа.

К тому же разряду можно отнести и пожелание одного из персонажей, чтобы скорее начиналась война — все веселее было бы!

Народная мудрость, уходящая корнями в глубины земли, оказывается сильнее городской образованности. Человека, клинически погибшего от удара молнии, зарывают по горло в землю, и он воскресает.

В фильме выстраиваются сложные взаимоотношения между светом и тьмой. Воскрешение, естественно, происходит на утро — мертвый пробуждается вместе со всей природой. Когда наступает ночь, спасает электричество. В одном из первых эпизодов герой заводит бензиновый генератор, в одном из последних мигающая лампа все же позволяет ему извлечь пулю у раненой девушки и закончить спасительную операцию, а в середине фильма, когда он подъезжает к почтовому ящику,

где опять не оказывается письма от невесты, уходящая вдаль линия электропередач подчеркивает бескрайность окружающего пространства.

Мифологический дискурс объясняет и единство человека с природой: животные существуют в этом пространстве наравне с людьми. Собака померла, жена померла, а теперь корова помирает, — жалуется один из персонажей. Корову, впрочем, доктор спасает. Как в конце фильма он спасает девушку, в которую стрелял ревнивец.

Ранее она в комически трогательном эпизоде предлагала доктору себя, но ее остановила фотография невесты в доме. О невесте по имени Катя разговор особый. Она приезжает из другого мира, из города. Здесь, в степи, ей очевидно не место. По контрасту с местной юной евразийкой с раскосыми глазами она — зрелый плод европейской цивилизации и приехала проститься, поскольку вышла замуж.

Так окончательно расставляются акценты во взаимоотношениях «этого» (степного) и «того» (большого, но по сути мелочного) мира, как своеобразный итог рассыпанных по ходу повествования элементов политического контекста, привязывающего вневременную мифологию к конкретному отрезку нашей истории.

Безвластие напрямую связывается с убежденностью аборигенов в том, что «в Кремле все продали», а поэтому и в степи становится все страшнее и страшнее. Как в классических фильмах ужасов, источник угрозы выносится во внешний мир: чужие здесь ходят, и именно их следует опасаться.

Как и в «Окраине», персонажи нередко говорят о том, что все разрушено. В горах была ныне заброшенная шахта, а теперь там только ямы и кости погибших (в соответствии с логикой мифа — и людей, и животных). Раньше в районе была больница — теперь все сгубили и медикаментов нет, осталась только первобытная магия. Наведавший героя, по-видимому, главврач, шутя имитирует удар по мячу для игры в гольф и разбивает ветровое стекло своего автомобиля — нравы «новых русских» губительны.

И кода: веры в Бога не стало, и боги отвернулись от русских людей. Не в этой ли формулировке ключ к трактовке картины, как притчи о стране, «застрявшей» между язычеством и христианством? Если судить по тому, что происходит на экране, язычество явно сильнее и глубже укоренено в национальном характере. Наша сила в варварстве — таков, если хотите, политический итог фильма.

Однако значение этого произведения много глубже политических коннотаций. Отзвуки сегодняшних событий, слышимые в периодических радиокомментариях, которые призваны, по-видимому, обозначить время действия, опровергаются музыкальным сопровождением и вставками, свидетельствующими о стабильности евразийского хронотопа. Авторская музыка Алексея Айги уже получила высокую оценку профессионалов и была удостоена приза имени Микаэла Таривердиева. Мне бы хотелось отметить здесь значение переработки народных мотивов и напевов.

Особо показателен широкий диапазон музыкальных вставок — от народной песни «Валенки» до прелюдии из «Хорошо темперированного клавира» Иоганна Себастьяна Баха через песню «Как за Камой за рекой» в исполнении Клавдии Шульженко и каватины Агаты из оперы Вебера «Вольный стрелок». Эволюция музыкальных пьес от частного к общему, от народного к классическому придает происходящему дополнительное метафорическое измерение и одновременно способствует разнообразию эмоциональных реакций.

Поэтому мне и кажется обоснованным имплицитный перенос времени действия из бурных 90-х в наши дни (в финальном радиокомментарии проскальзывает дата 2007 год) — по сути, в степи (и в мироздании) ничего не изменилось.

Постоянству евразийского хронотопа соответствует и избранный режиссером принцип невмешательства в происходящее, в известной мере вступающий в противоречие с пафосностью убеждений тогда еще (в далекие 90-е) молодых сценаристов. Не их вина, что горестное восклицание «О времена, о нравы!» сменилось не менее горькой констатацией неизменности меняющегося мира.

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Куклы

В конкурсе «Кинотавра», темном царстве беспросветности и безнадежности, редким солнечным лучом привиделась картина Оксаны Бычковой «Плюс один».

Если на горизонте отечественного авторского кино вспыхивают отдельные скромные удачи, то стремление к мейнстриму обнаруживает острый кризис жанра. У потомков Гайдая — Данелия — Рязанова, Кулиджанова — Воинова — Лиозновой атрофирована способность, не потрафляя зрителю, говорить с ним о насущном или хотя бы сколько-то значимом.

Зато очевидны безудержные потуги создания киношлягера по лекалам заокеанского блокбастера. Выходит все больше смесь голливудского с нижегородским. «Любовь-морковь» или «Жара» — наиболее удачные в кассовом эквиваленте проекты — лишь сколки с близнецовых западных образцов.

Между тем «заказ на позитив» становится все прозрачнее. Диктуется он как сверху (верхам необходима постоянная подпитка эмоционального допинга в духе неукротимого «дынинского» оптимизма: «Мы бодры, веселы!»), так и снизу (замордованные неопределенностью низы ждут от экрана эффекта расслабления; кинотеатр превращается в разновидность «спа»). Но неукрощенный режиссерской волей бездумный оптимизм выливается на экран торжеством беспомощности, примитивности, слащавой сентиментальности, лживости.

Дебют Оксаны Бычковой «Питер ФМ», малогабаритная лирическая история про извечное «кто-то теряет, кто-то находит», стал одной из неожиданностей прошлого киносезона. Критики справедливо иронизировали над бессмысленным весенним трепетанием чувств «фильма-клипа», над отсутствием в картине маломальского сюжета. Зритель же отчего-то прикипел к экрану и давай следить, как Он и Она в большом и светлом Питере «ищут друг друга». Ни про что, непритязательное, в одно касание «кино как игра», собрало в прокате больше семи миллионов долларов.

«Плюс один»
Авторы сценария **Нана Гринштейн, Оксана Бычкова**
Режиссер **Оксана Бычкова**
Оператор **Иван Гудков**
Художник **Ольга Хлебникова**
Звукорежиссер **Саулюс Урбанавичюс**
В ролях: **Мадлен Джабраилова, Джетро Скиннер, Владимир Ильин, Мирослава Карпович, Евгений Цыганов, Юрий Колокольников, Павел Деревянко, Мириам Сехон**
Кинокомпания «Телесто»
Россия
2008

И вот новый скромный опус от создателя «Питера ФМ».

Маша (Мадлен Джабраилова), тридцатилетняя переводчица. Синий чулок. Епиходов в юбке, точнее, в джинсах. Дома у нее все рушится, из рук валится. Литературные переводы — способ защититься, спрятаться от мира. (Кстати, это точно угадано. Известно, что когда против Пастернака была развязана широкомасштабная кампания во всех центральных газетах, Борис Леонидович находился в плотном «укрытии» — был чрезвычайно занят переводом очередной поэмы. Переводы оказались спасением в буквальном смысле для многих.)

Нежданно-негаданно подваливает халтура — рисковый предлог выбраться из собственной яичной скорлупы. Да просто выйти из квартиры. Поработать переводчиком у приехавшего из Британии постановщика кукольных шоу по имени Том Гринвуд (Джетро Скиннер). Помочь ему провести мастер-классы плюс кастинг для будущего спектакля. Ничего особенного. Работа не пыльная.

Встреча снежной Золушки Маши с огнедышащим заморским принцем Томом в ее монотонном существовании сравнима с землетрясением. Серая реальность «Россия», стянутая в буковки английского алфавита, и шаровая молния «Великобритания», сокрушающая стереотипы норм и правил. Зажатая русская тетя за тридцать на грани аутизма и развязный, по-европейски раскрепощенный островитянин, взрослый мальчик. То абсолютно голый, то в экстремально разноцветных носках: один — в желтый горошек, другой — в малиновую полоску. Их проклевывающийся и явно бесперспективный роман — возможность с близкого расстояния рассмотреть другого. И в этом зеркале «других глаз» увидеть нового себя, переосмыслить собственное существование.

Кукольник-виртуоз позволяет себе роскошь быть самим собой, не задумываясь, как же он выглядит в глазах окружающих. Хочется напиться — пьет, хочется танцевать — танцует, хотя в кофейне это не принято. Нравится девушка...

Он живет не просто в настоящем времени, проживает по максимуму каждое мгновение. К тому же одиночество его «дома не застанет». Он всегда «вдвоем» — с перчаточной куклой Дигги на руке. Диалог кукольника и куклы — неприлично откровенный разговор вслух с самим собой. Дигги — личный психоаналитик сначала для Тома, потом и для Маши. (Как тут не вспомнить о методике использования куклотерапии в практике психиатров.) Своенравная кукла — полноправный участник истории. У своего хозяина Дигги перенял немыслимую развязность, привычку вмешиваться в разговоры, в отношения... Но Маше кажется, что эта кукла понимает ее лучше, чем Кукольник. А между тем профессиональный одушевитель Том топит в парах иронии и легкой влюбленности ледяную заморозку... Снегурочка оттаивает.

Что же касается самого сюжета, то его в «Плюс один» практически нет. Ну, приехал иностранец, провел мастер-классы, влюбил в себя загадочную русскую душу. И вышагнула Маша из футляра, расцветилась радугой то ли влюбленности, то ли готовности к любви...

Этот прием — отсутствие плотной истории, — похоже, стал доминантным для Оксаны Бычковой. Говорят, в сценарии были какие-то драматические повороты. Оксана их демонтировала. Оставив вновь, как в «Питере ФМ», сплошную взвесь из взглядов, жестов, гэгов, необязательных комических эпизодов. Вновь предложила городу роль одного из главных действующих лиц. В предыдущей картине она решительно окунула родину Достоевского в предрассветный розоватый флер, каким он видится влюбленным. Ох уж эти девушки. Неведомым образом избавившись от ада пробок, Оксана и пеструю нелепую столицу (большей частью центр: Солянка, Мясницкая, Покровка, Чистые пруды, Новинский бульвар) раскрасила нежным цветом... Не интересуют режиссера действительные Питер и Москва, как и сама доподлинная реальность.

Ее кино имитация, еще точнее — игра в действительность. Так дети играют «понарошку», но «взаправду». В самом же необязательном действии необязательные, вставные эпизоды играют ключевую роль. Режиссер любуется этими невербальными лирическими отступлениями. Вот едет героиня в троллейбусе. А на первом сиденье, том самом, что для инвалидов и детей, — парочка подвыпивших дружков. Спят, облокотившись друг на дружку, позы их безмятежного сна меня-

ются, как в цирковом калейдоскопе. Перед непроницаемым администратором отеля, в котором живет английский гость, Маша тащит надравшегося в дребодан Тома. Через день то же административное лицо, и на его фоне уже Том Гринвуд волочит уснувшую на плече нетрезвую девушку Машу. Или вот героиня на бульваре встречает троицу гигантских мягких игрушек, ростовых кукол: несуразную Гориллу (Юрий Колокольников), двухметрового Зайчика (Павел Деревянко) и гигантского розового Поросенка (Евгений Цыганов). В общем, не ходите одинокие девушки в Африку гулять... Чистая дурь. Три раздолбая с лицами известных актеров, парясь в пыльных шкурах, фотографируют прохожих за деньги. Они лишь как градусники эмоционального состояния героини. В начале фильма хватают в охапку спящую царевну, затворницу литературных переводов. В финале их «камера» фиксирует совершенно другое (вроде бы) лицо, вроде бы проснувшиеся глаза...

Из этих «милостей», кружев соткана картина, приятная во всех отношениях. В Сочи мои соседи по зрительному залу после просмотра сладко потягивались: «Слава богу, хоть один фильм для людей».

Модель «лав-стори» режиссер уводит на задний план, ее интересует химическая реакция между эксцентричным экстравертом Томом и улиткой Машей, спрятавшейся в панцире уединения. Это зримая попытка ткать кинематографическую ткань из ничего, «из тех материй, из которых хлопья шьют». Видимая бессюжетность, заполненная пинг-понгом сиюминутных отношений близких и едва знакомых людей, как мне кажется, опирается на традиции кино «новой волны». Но, в отличие от фильмов классиков, в милейшем фильме Оксаны Бычковой недостает внутреннего напряжения, нагнетания, казалось бы, из ничего, из воздуха — чувств и эмоций, и потрясений. Оптимизм — недостаточно мощное топливо для лишенной сюжета картины. Изобильные «кружева» скрывают самих героев. Их трансформация не кажется оправданной. Возможно, поэтому в финальное превращение Золушки под добровольным арестом в Принцессу, осмелившуюся отправиться на бал жизни, — не очень верится...

Ну да, это женское кино. Я бы сказала, лекарственная терапия, рекомендованная прежде всего одиноким девушкам всех возрастов: не замыкайся и не опускай руки. Надень на руку куклу. Плюс один — не всегда двое, но это уже и не одиночество. Несмотря на изъяны первых фильмов Оксаны Бычковой, в них привлекает нетипичное для нашего пораженного сплином сообщества чувство ответственности за настроение окружающих. Похоже, эксцентричный герой Джетро Скиннера — собственное альтер-эго режиссера.

МАРИНА ДРОЗДОВА

Многослойность реальности

«Четыре возраста любви»
Автор сценария **Алексей Головченко**
Режиссер **Сергей Мокрицкий**
Оператор **Алишер Хамидходжаев**
Художник **Валерий Архипов**
Звукорежиссер **Юлия Егорова**
В ролях: **Лия Ахеджакова, Игорь Ясулович, Роман Шмаков, Наталья Суркова, Елена Морозова, Алексей Серебряков, Юлия Рутберг и другие**
Кинокомпания «Новые люди» при участии кинокомпании «Твин»; финансовая поддержка: Федеральное агентство по культуре и кинематографии
Россия
2008

Серьезный позитивный заряд «Четырех возрастов любви» заключается в его драматургической избыточности. Психологические перипетии теснятся в сюжете, точнее, в четырех сюжетах, как многочисленные гости на вечеринке в малогабаритной квартире. Это в современном отечественном кинопроцессе редкость. Все мы знаем, какое множество фильмов обращено к картонным персонажам и симулякрическим затеям.

Первая новелла «Весна» — road movie. Девочка и мальчик, подростки, ехали в одном автобусе через зону военного конфликта. Происходит «штатный» взрыв на дороге, автобус дальше не пойдет — и им приходится добираться через лес до железнодорожной станции. Эссе-триллер. «Мажорный» мальчик из столицы в стадии пубертатных бурь и со следами психологических травм, а девочка — красная шапочка — отличница, гимнастка, олимпийская резервистка. У него есть в рюкзаке пистолет (взял у папы, к которому ездил в гости, — военнослужащего, подразумевается, что наемника). А она умеет делать сказочные фляки. Вот такие чудодети. У него — бледность столичного декадента, у нее — румянец правильной провинциалки. Он готов к насилию — точнее, к насильничанью. Поскольку, вероятно, вырос в пространстве постоянного напряжения и «решения проблем». Много раз видел, как трудоемко проблемы решаются, видел растерянность, отчаяние и хладнокровие, а также постиг актуальность слов «против лома нет приема». Она тоже готова к насилию, но сама над собой — ибо самозабвенно растит из себя спортивную диву. Шаг за шагом, слово за словом — наводится флер первого поцелуя. Однако спортсменка стоит на страже своей девственности. В какой-то момент она находит у своего сумрачного воздыхателя оружие и отбирает его в целях потенциальной самозащиты. Или интуитивно чувствует, что пистолет в руках у неврастеника — это практически пулемет. Дело заканчивается тем, что именно она стреляет в бандита, который

выследил парочку, и убивает его наповал. Девочка, прыгающая, как Ольга Корбут и Никита́, оказывается стойким оловянным солдатиком, готовым к принятию молниеносных решений, — практиком, а не теоретиком. Мальчик оказывается мямлей и хлюпиком. В финале — на станционной скамейке — они расстаются к взаимному облегчению. Он не сможет в Москве похвалиться этой двусмысленной историей. Она должна будет всегда скрывать, что убила человека.

История о парадоксах теории и практики насилия, о том, как она возникает и функционирует и какие неоднозначные формы принимает, закамуфлирована в историю любви с первого взгляда, в которой задействованы души юные, но не нежные, а с детства ставшие «полигоном» для маневров, связанных с насилием над личностью.

Мне нравится то, что в фильме не иссякает субстанция подмен. Подмен психологических, поведенческих. И явлены они без аффектации, без таких, знаете, подмигиваний и намеков. А наоборот — буднично и даже как-то умиротворяюще. Мне нравится это простое признание того, что все вокруг нас сложно. Что мы более чем часто обманываем самих себя (бессознательно и сознательно). Далее возникают хитрые системы если не обмана окружающих, то делегирования им «других» нас. Попытки идентификаций часто упираются в тупики или в множащуюся путаницу. Multiplicity of reality — многослойность реальности. Мне по-настоящему импонирует в фильме полное примирение с этой многослойностью, скорее, даже смирение перед ней, равная лояльность по отношению к миру здоровому и болезненному, «нормальному» и «патологическому».

Вторая новелла — «Зима» — рассказывает историю пожилой супружеской пары. Трансформация итээровцев (инженерно-технических работников) — в прошлом, наверное, балагуров и походников — в пару клоунов-растяп. Жена растворена в мире эксцентричного сарказма, что, видимо, и позволило ей сохранить какие-никакие жизненные силы. Муж, напротив, замкнут в узком пространстве нескольких служебных воспоминаний и обид.

Старость граждан, выхолощенных фальшивой страной — реальностью, где были подменены все или почти все мотивы действий, где в жутком огороде двойных (и более) стандартов цвели видимости, — вся эта повседневность стагнации, на которую пришлась зрелость наших персонажей. И вот вдруг странный выплеск энергии — ненужной тогда, в далекие полузабытые молодые годы, и скопившейся в неведомых душевных пазухах. Этот энергети́ческий взрыв выражается в эксцентричной ситуации: супруга, которой несколько за шестьдесят, оказывается беременна. Пара была бездетной всю жизнь — и вот выход в астрал. Без всяких оккультных тренировок. Или — как сказать. Может, наоборот — как результат оных?

В этом повороте сюжета я считываю параллель с главным лозунгом эпохи молодости наших персонажей: «Все в космос!» И я приветствую тут бескомпромиссный сарказм происходящей драмы. Концепция чудесного — в сущности нереального — дитя становится пронзительной метафорой иллюзорности всей жизни наших героев, жизни целого поколения (бо́льшей его части). Поколения, которое чаровали гагаринской улыбкой, отвлекая от дел насущных. Где тот Гагарин?

В главных ролях Игорь Ясулович и Лия Ахеджакова. Ахеджакова играет нарочито театрально — давая реплики и взмахи ресниц амфитеатру и балкону. Но зашкаливающий эксцентризм удивительным образом создает эффект социальной ретроспективы этой истории — показывая криминальную стадию перенасыщения частной жизни клоунадой. Которая в свое время стала формой борьбы с абсурдом. В результате Ахеджакова очень точно играет представительницу поколения, для которого фокусы (включая, «Все в космос!», но много и других) стали реальнее дел земных. Дым костра заменял уют.

Любопытным образом новелла «Зима» рифмуется с новеллой «Лето». Отец и Мать, молодые люди — не больше сорока, — вызванные телеграммой, приезжают на неведомую железнодорожную станцию, где ждет их лукавый монах. На дрожках он везет их в монастырь, где — по его версии — схоронился их сын, пропавший без вести на кавказской войне. Попутно монах стреляет у них денег на обувку

и лимонад. Опять ложный ход — зритель вполне закономерно может решить, что артистичность и глобальная бесшабашность россиянина привели и к такому эзотерическому способу раскрутить ближнего своего. Комические сцены сменяются трагическими, достигая болезненных высот: родители готовы убедить себя в том, что они смогут взять чужого сына — контуженного солдата, нашедшего приют в стенах монастыря. Потому что они нашли не своего ребенка. Монах-«поисковик» — то ли юродивый, то ли искушен гордыней распоряжаться чужими судьбами и навязывающий заповеди как руководство к действию.

Если в «Зиме» идея иллюзорности действенна и как-то патологически реалистична, то в «Лете» она уже пустой знак, вектор без стрелки. В «Зиме» иллюзорность пронизывает все существование героев, достигая немыслимо маньеристскую высокую точку. В «Лете» чудо оборачивается неготовностью к нему.

«Четыре возраста любви»

Третья по счету появления на экране новелла — «Весна», в которой, пожалуй, пересекаются все драматургические нити фильма, рассказывает о двух дамах среднего возраста, которые любят одного человека. Его зовут Володя Головачев. Сюжет, как и в остальных новеллах, тоже построен по принципу ложного хода. Одна дама преследует другую. Они незнакомы. «Жертва» пускает преследовательницу в квартиру и нарывается на скандал: обвинения в многолетнем флирте с мужем незнакомки. Одна властная, дородная, кустодиевская. Другая вроде как размазня, блеклая, хлипкая. По ходу скандала «жертва» постепенно наводит макияж, красит губы помадой прямого красно-кровавого цвета, становится похожей на некрореалистических женщин с картин Малевича и начинает отстаивать свою любовь. В конце концов выясняется, что Володя Головачев — из-за которого сыр-бор — существует не в реальности, а только в воображении двух истеричек.

Можно трактовать новеллу как историю о крайних стадиях одиночества (экзистенциальной клаустрофобии), порождающих маниакальные идеи и бред в ярких формах гиперреальности. Мне видится здесь парафраз к первой новелле — и тогда сюжет выглядит экзерсисом на тему насилия, явленным под видом мелодраматического триллера. Один человек навязывает свой бред другому, что становится акцией психологического садизма, с одной стороны, и, соответственно, психологического мазохизма — с другой. Следуя канве конфликта, ни одна из героинь не стремится разобраться со своей эмоциональной клаустрофобией, а также со своей

боязнью выйти за пределы собственного «я» (на чем, собственно, и зиждется одиночество обеих героинь). Ни та, ни другая не ищут выхода в реальность. Они пытаются ее перекодировать под свой бред. Агрессия первой «поклонницы Володи Головачева» передается второй, как вирус, — и она уже устраивает драку с третьей потенциальной «жертвой» Головачева.

В новелле «Осень» (о подростках) насилие купируется внутри сильной личности, сконструированной для победы, — спортсменки с пистолетом, которая берет ответственность за смертельный выстрел на себя. В «Лете» (о тетеньках) насилие оказывается свободной летучей субстанцией, которая легко парит от одного измученного невозможностью совладать с миром существа к другому.

«Четыре возраста любви» — дебют опытного оператора Сергея Мокрицкого. О дебюте обычно рассуждают в настроении газированной свежести — срабатывает эффект первозданности. Есть особая «деликатесность» в дебюте — особенно если он полноценный, продуманный, не случайный. И одновременно все видится сразу в перспективе.

Настолько, насколько я чувствую этот фильм и режиссерскую манеру, проблемным полем мне кажется опытность «новобранца». Впрочем, не уверена, насколько термин «новобранец» актуален: стоит ли считать съемочную площадку «полем боя», или, напротив, это поле созерцательного пацифизма, на котором успокоение высшего свойства и может привести к созданию «новой реальности»? Впрочем, повторяю, это отступление. С первых эпизодов понятно, что Сергей Мокрицкий знает, как драматургия обрастает плотью фильма. И, мне кажется, он довольно часто хочет скрыться за этим знанием — здесь и возникает «проблема опытности».

Он хотел сделать хорошую, толковую, сильную в психологическом и эмоциональном смысле картину — и ведомый этим чистым помыслом иногда скрывался за проверенными мизансценами и решениями. Они получились точными и сработали. Зрителей погружают в разные миры (разные стили): «дарденновская» неразработанность мыслительного и этического аппарата подростков; «тодоровская» социальная эксцентрика разочаровавшихся супругов; «муратовская+ханеке» заколдованность параноиков... А в последней новелле режиссер, по моему ощущению, дает себе, своей камере, своему взгляду наибольшую свободу. Но, подозреваю, не всю. Представляется, у него есть немалый потенциал для его собственной авторской свободы. И почему им не воспользоваться сполна в следующем фильме?

ОЛЬГА АНДРЕЕВА

От мифа к «мылу»

«Нирвана»
Автор сценария **Ольга Ларионова**
Режиссер **Игорь Волошин**
Оператор **Дмитрий Яшонков**
Художник **Павел Пархоменко**
Звукорежиссеры **Александр Копейкин, Стефан Альбине**
В ролях: **Ольга Сутулова, Мария Шалаева, Артур Смольянинов, Михаил Евланов и другие**
Кинокомпания «СТВ»
Россия
2008

Игорь Волошин выпустил совершенно синий фильм. Ощущение вполне устойчивое — «Нирвана» яростно и весьма агрессивно испытывает возможности цветового восприятия — больше цвета, еще больше, совсем много, слишком и еще чуть-чуть. Синий здесь — цвет-агрессор, цвет-захватчик и в конечном счете — цвет-убийца.

Из «синего» кинематографического опыта на память немедленно приходит трилогия Кшиштофа Кесьлёвского и его символическая цветовая гамма. Синий там — цвет одиночества и отчаяния, красный — тепла и человеческого участия, белый — любви и чистоты. Отдав цвета названиям, Кесьлёвский в кадре пользуется ими с изысканной, почти священной бережностью — в белом фильме всего одно белое платье, в красном — красный шарф, в синем — небо и вода. Но для авторской метафоры этого достаточно.

Волошину понадобился весь синий, какой только есть в природе. И даже гораздо больше. Кажется, именно в этом и весь нехитрый секрет фильма. Этот искусственный мертвый цвет нужен, чтобы создать искусственный мир, заселить его искусственными персонажами, живущими искусственными целлулоидными жизнями. Синева призвана обозначить подлинное место действия — где-то, а если точнее, нигде, и время — когда-то, а точнее, никогда. Призвана, но не обозначает. На протяжении полутора часов зритель чувствует себя помещенным в очень неудобное место — промежуток между намерением и исполнением. Каждый кадр фильма сообщает человеку в зале, что режиссер нечто имел в виду. И тот же самый кадр тут же со всей очевидностью обнаруживает, что это «имение» осталось только «в виду», а на экране так и отразилось — намерением, претензией, заявкой, но не исполнением. Фильм смотрится примерно с тем же смешанным чувством одновременной неловкости и азарта, с каким можно смотреть на прыгуна в высоту, у которого десять попыток взять перекладину: раз, два,

три... десять. Перекладина и спортсмен ни разу не совпали. Обидно, и спортсмена жалко. Он промахнулся. «Нирвана» тоже промахнулась. Причем по-крупному. Промахнуться мимо места действия «нигде» не так уж сложно, как кажется на первый взгляд. Потому что это очень конкретное место.

Хотя география «Нирваны» определена совершенно точно: Москва — Питер, это не значит, что речь идет о городах, в которых мы живем. Степень условности, заявленная режиссером, внятно говорит о намерении: речь идет о городах-мифах, городах-эмблемах, городах с закодированным пространством, предопределяющим и жанр, и стиль, и сюжет, и собственно судьбу. И все было бы хорошо в этом мистически прекрасном, нездешнем «далеко», если бы предопределенность главной петербургской линии не была так простодушно очевидна. Как сказала в одном интервью исполнительница главной роли Ольга Сутулова, сама коренная петербурженка, если по сюжету нужно колоться, умирать от наркотиков, рвать страсти в клочья и томиться тинейджерскими душевными метаниями, то это обязательно будет происходить в Петербурге. Такой уж у этого города имидж, растиражированный десятком второсортных сериалов. Заявленное мифическое «нигде» оборачивается не сложно организованным пространством, а сериальным «мылом», не имеющим отношения не только к реальности, но и к собственно мифическому. Природа мифа отличается удивительной особенностью, о которой прекрасно знают большие художники, — нет лучшего теста на фальшь, чем попытка втиснуть ее в миф. Чем больше зритель вглядывается в синюшный мир «Нирваны», тем отчетливее понимает — промахнувшись мимо мифа, автор оказался на территории мыла. Только пышно закамуфлированного. Да, вроде бы на заднем плане мелькают колонны Казанского собора, но, как и костюмы, отдаленно напоминающие готическо-панковскую эстетику, это всего лишь условная бутафория, набранная все из тех же штампов тинейджерского и сериального обихода.

Робко и невыразительно сквозь бутафорию пробивается сюжет фильма. Девушка Алиса (Ольга Сутулова) едет от «синей» московской депрессии в Петербург в надежде на новые впечатления и смену цветовой гаммы. Непонятно, на что она надеется. Петербург встречает ее неопрятно синими, изысканно неприбранными коммуналками, над чьей неприбраннностью трудился не один выпускник художественного вуза, и классически деклассированными соседями. Эта соседская жизнь и становится для Алисы главным сюжетом жизни собственной.

Наркоман Валера Мертвый (Артур Смольянинов) и его девушка Вэл (Мария Шалаева), тоже наркоманка, живут разнообразно и не скучно. Вэл работает барменшей в стильном баре и занимается зарабатыванием денег на оплату долгов своего возлюбленного. Иногда заработать она не успевает и тогда Мертвого забирает к себе некий наркобарон, использующий героя как приманку для привлечения в свои сети Вэл. Между тем Вэл, для которой Мертвый — единственный смысл жизни, в сети никак попадаться не хочет. Сам Мертвый смотрит на ситуацию с другой стороны, то есть с точки зрения приманки. И эта позиция его, по всей видимости, не очень устраивает. С одной стороны, конечно, любовь и вообще Вэл — хорошая девчонка, но кому же хочется быть приманкой. Дурной тупик наркоманских страстей разрешается окончательным предательством Мертвого и его бегством с накопленными Вэл деньгами. Этого бедная девушка уже не выдерживает и сводит счеты с жизнью. Алиса присутствует при всем этом, как молчаливый фон, изображающий верность подруге.

Вот, в сущности, и вся история. Она рассказана с надрывом. Вялотекущее действие постоянно тормозится невнятными разговорами героев, демонстрирующих философию подросткового переходного возраста. Много пафоса, цинизма, многозначительных пауз, небрежно роняемых реплик и прочего набора банальностей из тинейджерского кодекса чести. Ближе к концу, когда призрак умершей Вэл является Алисе в наркотическом сне, звучит и специальное волшебное слово, которым несчастные синие создания борются с мировым злом. Этим словом оказывается известное сочетание из трех букв. Его звучание в финале, пожалуй, оказывается единственным моментом, который можно было бы назвать символичным. Но маловероятно, что автор это предполагал.

Игра для актеров вряд ли оказалась большой проблемой. Похоже, что основная задача, которую режиссер ставил перед ними, заключалась в демонстрации экзотических костюмов и долгих прямых взглядах в камеру. Все тяжеловесно статично и слишком похоже на позу, чтобы стать трагедией. Остальное — детали. Особого упоминания заслуживают костюмы. Гардеробу актрис и актеров может позавидовать не то что Эллочка, но и сама Вандербильдиха. А гриму — весь кордебалет Мулен-Руж. Элементы готической стилистики придают теме актуальную остроту. Кажется, на берегах Невы собрались сыграть Венецианский карнавал, но синий цвет и наркотики все испортили.

Комментировать сюжет как-то неловко. Да, бессмысленность жизни доставляет много моральных неудобств. Да, любовь часто бывает сопряжена с неприятностями. Да, колоться — это очень плохо. Да, хочется чего-то светлого, чистого, прекрасного. Да, жизнь, в общем, непроста, длинна, и ее надо как-то жить. Вот, в сущности, и вся мораль фильма. Не помню, кто сказал, что вся мировая литература отвечает на один простой вопрос — достанется ли Гансу его Грета. В разных формах, жанрах, стилях. А вот когда девушки в поисках денег идут закладывать собственные сережки к некоему криминальному элементу, а этого элемента на их глазах стреляют другие элементы, а потом девушки стреляют их сами, а потом, надев сногсшибательные шлемы, садятся на мотоцикл и зависают в рапиде на фоне Исаакиевского собора — вот это уже не банально вовсе даже, а круто. Или долгий, невыносимо долгий пробег Алисы под проливным дождем, который медленно смывает изысканно эмовский макияж, превращая лицо в красно-синюю маску — еще один тяжеловесный образец того, как можно трагедизировать обычный гламур. Впрочем, предъявлять «Нирване» претензии в искусственности и тяжкой натянутости — себе дороже, потому что в ответ прозвучит сакраментальное и величественно художественное «я так вижу». Синий лейтмотив фильма — универсальный и бездоказательно бесспорный маркер авторского намерения: я снимаю настоящее большое кино, не мешайте.

Похоже, что перед нами результат изначально ложной посылки. Искусное, кажется, тотально спутано с искусственным. Однажды совершив эту ошибку, автор уже не может остановиться и возводит ее в степень дурной бесконечности. Навязчивая помпезность заменяет красоту, простодушная условность — символизм, гламур — совершенство, откровенная глупость — простоту мудрости, пустопорожнее позерство — трагическую напряженность. Похоже, что перед нами фильм-пародия на большое кино. Похоже, что автор имел в своем распоряжении некий набор элементов, по его мнению, присущих большому искусству. Имея в распоряжении этот школярский набор кубиков, можно снимать все что хочешь. По всей видимости, именно это имели в виду члены конкурсного жюри «Кинотавра», давая Волошину приз за лучший режиссерский дебют. Элементы большого кино были узнаны и выделены. Как говорил герой Кена Кизи, «я хотя бы попытался». Ведь кто его знает, как дело повернется. Вдруг, как и роман Кена Кизи, история назовет волошинский фильм «новой эстетикой» и разглядит в нем некую разновидность бесстрашия? Впрочем, в отличие от героя Кизи, бесстрашного перед лицом обезличивающей и беспощадной пошлости и ее бесстрашно отвергающего, Волошин бесстрашно ее использует.

Попытка режиссера совершенно лишена чувства юмора, которое, возможно, и спасло бы фильм от краха. Но его отсутствие ставит в неловкое положение обе стороны — и автора «Нирваны», на полном серьезе предлагающего рассматривать его фильм как образец артхаусного кино «не для всех», и самое настоящее большое кино.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Механика судьбы

Итак, она была актрисой — почему бы себе этого не позволить? И потом замолчала. Ничего в этом особенного нет.

Бергман о «Персоне»

Боже мой, как смутился народ этим фильмом на «Кинотавре» и после! Иные хватались за сердце, уверяя, что не хотят больше смотреть чернушное «кино про уродов». Другие, напротив, утверждали, что вся эта постановочная красота и метафорическая духовность a la Тарковский давным-давно вызывает у них изжогу, а Серебренникову следовало бы снять нормальное жанровое кино — мистический триллер про уродов. Хотя, честно говоря, в процентном соотношении на экранах всего мира последние настолько преобладают, что способны вызвать тошноту у чувствительного человека. В блогах, где уж совсем стесняться не принято, кто-то брякнул, что «Юрьев день» как две капли воды похож на православный римейк «Сайлент Хилл» Кристофа Гана — американской экранизации японской видеоигры, снятой французским хоррор-мейкером. Эту тему, отчаянно борясь за первенство высказывания, подхватил разноголосый хор с такой силой, что уже не до кого было докричаться с вопросом: а почему не на давнишнего «Неукротимого» Романа Поланского, где у мужа, зашедшего в душ помыться, исчезала жена, или на недавнюю «Иллюзию полета» Роберта Швентке с Джоди Фостер, где мать, заснув, теряла дочку в самолете? Но больше всего расстроились самые прогрессивные умы — они возмутились тем, что им опять пытаются втюхивать под видом русской духовности официозные «маковки церквей», поливая при этом их соусом «люблю Россию я, но странною любовью».

Честно говоря, не часто можно наблюдать такое единение в неприятии картины «анархистами» и «новаторами». Сравнить эту бурю в стакане можно только с прошлогодними дебатами по поводу балабановского «Груза 200». Причем

«Юрьев день»
Автор сценария **Юрий Арабов**
Режиссер **Кирилл Серебренников**
Оператор **Олег Лукичев**
Художник **Юрий Григорович**
Композитор **Сергей Невский**
Звук **Tilo Feinermann**
В ролях: **Ксения Раппопорт, Роман Шмаков, Евгения Кузнецова, Сергей Сосновский, Сергей Медведев, Андрей Смирнов**
Кинокомпания «Новые люди» при участии: Rohfilm (Германия), «Национальная резервная корпорация»; финансовая поддержка: Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Mitteldeutsche Medienfoerderung (MDM)
Россия — Германия
2008

«Юрьеву дню» не понадобилась для этого мощная пиар-кампания и статус потенциально «полочного» фильма.

Как ни странно, но у «Юрьева дня» и «Груза 200» достаточно общего, включая тот факт, что многим хочется видеть в этих картинах, работающих с мифологическими пластами русской жизни, хорошую основу для хоррора. И они правы — пространство и время в России всегда норовят любого зазевавшегося толкнуть в капкан и вытрясти там душу, рассмотреть, в чем она держится. И это свойство усиливается по мере удаления от мест, оккупированных цивилизацией: пространство-время постепенно расчеловечивается, как в сказке. Из времени выпадают часовые стрелки, из пространства исчезает какая бы то ни было связь с картой, где проложены готовые пути из пункта А в пункт Б. Способствует этому политическая система или нет — вопрос спорный, поскольку социальное устройство так или иначе меняется, а ловушки по-прежнему стоят на своих местах, поджидая того, чьей судьбе пора сойти с наезженной колеи. Вполне благополучная девушка может отправиться на дискотеку, а в итоге оказаться в кровати с трупом, после чего ей придется научиться жить заново с такими воспоминаниями. А вполне благополучная женщина, без пяти минут иностранка, может отъехать на двести километров от Москвы и потерять саму себя.

Все знают из школьной программы, что зимний Юрьев день (26 ноября) означал для крепостных возможность перейти к другому хозяину. Безрадостные поговорки, утеряв связь со своим временем, какие-то чисто по-русски тоскливо недосказанные. На чью долю потянет поле... Наряжалась баба на Юрьев день погулять с боярского двора, да дороги не нашла... Сразу понятно, что зря она наряжалась и, вообще, сидела бы лучше дома. Оперная дива с мировым именем (Ксения Раппопорт) решает проститься с «малой родиной» — городом Юрьев-Польский, что недалеко от туристического Суздаля, — и перед окончательной эмиграцией показать ее сыну (Роман Шмаков). Они едут из Москвы в машине по бесцветному заснеженному пространству под душераздирающие звуки меццо-сопрано, воющего арию из «Силы судьбы» Верди. Затравленный доминирующей матерью, которая совсем не пугается силы собственного голоса, взрослый ребенок забился в угол, а она ему талдычит: смотри, какая вокруг красота. Красоты, вообще-то, особой нет. Есть только снег да степь кругом, да какие-то пригорки, строения и перелески, тонущие в туманной дымке. Мать позже пояснит, что из-за этого невесть откуда взявшегося в средней полосе России острова чернозема при Екатерине полностью вырубили леса — вот и появилось бесконечное открытое пространство. Она вообще слишком напористо сыплет трескучими общекультурными знаниями. Если сын демонстрирует, что ему надоело ехать с ней в эту провинциальную дыру, то, значит, у него боязнь открытого пространства, как у Петра Великого. Если вдруг обнаруживается, что сын спросонья надел ботинки от разных пар, то тут же возникает Стасов, сказавший передвижникам: «Мало пьете, господа!» Если сын в припадке ёрничества захотел купить ватник, чтобы смотреться аутентично в российских просторах, то она тут же с пафосом поминает солженицынский ватник.

В городке, хотя там даже какой-никакой историко-культурный заповедник имеется, тоже ничего особенно прекрасного не наблюдается. Из тумана выплывает, толкая перед собой тележку, мрачная старуха с ржавыми космами. На месте дедова дома — цели паломничества — стоит скучное барачного типа здание, пахнущее капустой на комбижире, об этом аромате мать говорит с восторгом, более уместным для «Шанель № 5», что ли. Встречные «девочки милые» все как на подбор крашены в рыжий цвет и молча шарахаются от простого вопроса заезжей дамы в шляпе, как называется закованная под мостом в лед речка. Кассирша в местном заповедном кремле гундосит, как поселяне в «Мертвых душах»: «Это Колокша, а никакой Селекши здесь нет». И норовит, как продавцы мертвых душ, вместо входных билетов по двадцать рублей всучить уродливый сувенир за пятьсот. Да уж, не стоило певице, которая в телевизоре с Колей Басковым поет, прикидываться родом из этих мест. Может, не надо было ей кобениться, а купить уникально жуткую майку с изображением медведя с топором — как символа России. Что бы ей не повеселить потом в своей уютной заграница, где нет никакого простора, этим

диким символом своего немецкого импресарио? И уж точно не стоило подниматься с сыном на колокольню, чтобы, пугая проходящий вдали неготовый к таким звукам народ, легкомысленно выкрикивать-выпевать оттуда пафосные обрывки: «О, Русь моя, жена моя, до боли... я — чайка... благослови, душе моя, Господа!» Слова эти всё непростые, у них своя сила имеется. Поэтому этот «культурный код» взял и отозвался тут же таким причудливым эхом в судьбе героини, что дальше ей остался только «путь — в тоске безбрежной — в твоей тоске, о, Русь!».

Сын, похоже, дальше Москвы в России не бывал, разноцветная обувь на ногах его смущала, он переобулся в сельпо в местные резиновые сапоги, с лопахинской деловитостью сообщил, что застроил бы все это никчемное пространство кэмпингами, оставил мать сидеть на «солженицынском» ватнике на скамейке, а сам пошел в музей посмотреть экспозицию «Князь Багратион и его время» — и исчез. Будто растворился в воздухе незнакомой, ненужной и нелюбимой родины, пока мать ослабила свою железную хватку, на полчаса заснув, — отключилась, как в обмороке. Проснувшись, она пометалась по музею, баламутя бестолковых теток с желтыми волосами, подергала ручки кареты XIX века, заставив взвизгнуть хранительницу. Покричала «Андрей, Андрей!» в пустоту залов, потыкалась в клавиши мобильника. Побежала в рюмочную, пропахшую капустой с комбижиром, где железнозубый мужчина в шляпе и кожаном плаще почему-то окликнул ее Люсей. Помчалась в милицию, где какой-то мальчишка спросил ее, сколько Басков получает, и записал, что ее «мальчику» уже третий десяток пошел — двадцать один год. А тут и стемнело, делать нечего, пришлось мамаше-растеряше идти ночевать к славной тетке из музея, у которой под окном буянил татарин Колька, из чьих грозных воплей можно было разобрать только расхожую матерщину. Наутро ей пришлось осматривать выловленный из речки Колокши труп, у которого, к счастью, оказалась татуировка с именем Валёк и неподходящие даты рождения и смерти. Мужчина, накануне назвавший ее Люсей, оказался местным следователем, вполне убедительно играющим по жизни микс Ивана Лапшина с Глебом Жегловым. Он рассказал ей про ложные имена аборигенов Полинезии, которые нужны, чтобы судьбу задурить, и про гегелевский тезис-антитезис-синтез, согласно которому вышло, что сын жив, просто они его не видят.

Как бы подтверждая это, мать стала вглядываться в незнакомых людей так, будто узнавала в них черты сына. А сам исчезнувший парень начал играть с нею в прятки, воплощаясь то в нового послушника из соседнего монастыря, то в туберкулезника из местной больнички для зэков — имя совпадало, а фамилии чуть отличались. И пошло-поехало, будто благополучную женщину, всего-навсего решившую на пару часов заехать в родные места с «ностальгической целью», стало неотвратимо затягивать в огромную воронку, где пространство и время существуют по другим законам, где двести километров превращаются в двадцать лет, где попасть в обувной магазин можно только через четыре дня, где все мальчики — в резиновых сапогах, все пути ведут в рюмочную, а в рюмочной никто не пьет рюмками. По ходу дела героиня теряет не только сына, но и машину, телефон — последнюю надежду на связь с прошлой жизнью. А потом голос, цвет волос, имя и всю себя прежнюю. Причем она продолжает ждать сына, оставшись в этом городе, но перестает его искать, поняв, что это бессмысленно. То, как певица по имени Любовь превращается в знающую, почем фунт лиха, больничную поломойку с кличкой Люся-не-боюся, выглядит не просто «переменой участи», а чудом преображения — страшным, но чудом. Как воскрешение Лазаря. Эгоистичная, уверенная в своей исключительной ценности, упоенная собственным пением и по-оперному переигрывающая, пережимающая в жизни все эмоции дива-интроверт вдруг начинает гигантскими дозами вываливать на мир свое нерастраченное сострадание и нереализованную нежность. Очень точно показано, что делает она это с несоразмерным замахом: видимо, ей еще не слишком понятен масштаб ее новой жизни.

Конечно, в этом сюжете достаточно мистики, чтобы сделать из него — ну, само собой, не хоррор с упырями, вроде «Сайлент Хилл», но, к примеру, что-то в стиле «Других» Аменабара. Поклонники «Сайлент Хилл» правы хотя бы в том, что матрица сюжета «Юрьева дня» интернациональна, универсальна и типологична.

Но и неистребимой «грязи» русской жизни на экране тоже довольно, чтобы припечатать сцены в больнице, пьяно матерящегося Колю-татарина и разгул в рюмочной смачным словом «чернуха». И маковки церквей в этом регионе России действительно лезут в кадр несколько назойливо, хотя государство у нас по закону светское и каждый зритель имеет право на свободу совести и вероисповедания. Да и про связь с фильмами Тарковского — точно куда ближе, чем про Кристофа Гана. Вот зимние пейзажи, напоминающие «Охотников на снегу» Брейгеля Старшего, и в принципе — общая живописность изображения. Вот Юрьев-Польский, похожий на прилепившийся к Зоне выморочный городок, по которому можно безопасно пройти только в сопровождении Сталкера. Вот Ксения Раппопорт моет голову в тазу и поправляет низко сидящий на шее пучок жестом Маргариты Тереховой. Вот елки, вспыхнувшие костром во дворе, как терновый куст, явившийся Моисею. И камертон «Зеркала» — фраза «Я могу говорить» — вполне рифмуется с потерей голоса героиней «Юрьева дня». Впрочем, Тарковский здесь становится не поводом для подражания, а субститутом искусства как такового, поскольку весь фильм пронизан культурными кодами, которые замешаны очень круто и не распадаются на пустой набор цитат, как в «Изгнании» Звягинцева.

Возможно, именно эта нерасчленимость кодов и цитат является раздражающим фактором. Лично я, при всем душевном приятии картины, не могу с уверенностью утверждать, что именно хотел сказать автор. Я это, скорее, чувствую, чем вербализирую, поскольку многие слова, подходящие к случаю, как-то подрастеряли свой смысл и стоит немного помолчать. Но я уверена, что воображение режиссера не подпитывалось исключительно православным почвенничеством или мифами о «загадках русской души». В конце концов, воспетая Арабовым механика судеб работает, как часы, в любой системе координат. Правда, то, что написано пером, можно было бы вырубить и топором. У Юрия Арабова есть строчки: «Бог был писателем, его перевели неточно. Чего ж тебе желать?» Однако, похоже, «Юрьев день» — одно из наиболее точных и близких к тексту прочтений Арабова, что мне кажется высшим пилотажем. Хотя фильмы его постоянного соавтора Александра Сокурова прекрасны, но, зная сценарную основу, всегда почти физически ощущаешь, как сильно режиссер оттесняет и даже отторгает драматурга.

Впрочем, не думаю, что гармоничное сотрудничество Арабова с Серебренниковым — результат простого следования сценарию. С одной стороны, снято именно так, как написано: без особых лакун и сокращений в тексте, без визуальных приемов, придающих реальности оттенок галлюцинации, без излишне педалированной постановки образов на котурны метафор. Фирменная арабовская ирония, шуточки, смачные бытовые подробности и диалоги играют всеми своими оттенками. Буквальная мистика, которой хотели избежать оба, и сценарист, и режиссер, хотя и ощутимо разлита на экране, но переведена на уровень игры света и тени в тех серовато-призрачных тонах, которыми окрашен наш невозможный климат. Оператор Олег Лукичев («Последний поезд», «Марс», «Гарпастум», «Лучшее время года», «Путешествие с домашними животными», «Океан») обычно пережимает, «перекрасивливает» изображение, как бы пытаясь подмять под себя режиссера. Возможно, это происходит из нормальной творческой ревности — из желания сделать свою работу более броской, чтобы был тот же халатик, но еще и с перламутровыми пуговицами. Однако здесь у него сольного выхода не получилось, что хорошо не только для картины, но и для самого оператора, который склонен несколько перебарщивать с «перламутровыми пуговицами». Строгая зимняя (как замечательно, что все происходит не летом) размытая монохромная живописность «Юрьева дня» заставляет вспомнить колористику Германа-старшего.

Возвращаясь к альянсу режиссера и драматурга, хочется отметить, что все-таки некоторые прямолинейные вещи в сценарии Арабова были режиссером сознательно размыты: сокращены беседа матери с молодым послушником и финальная сцена в церкви. Конечно, чтобы не будоражить общественность, болезненно воспринимающую православную символику, можно было бы вообще все убрать — до кучи и батюшку, радостно обсуждающего соотношение цены-

качества отечественной вагонки и импортного сайдинга, и финальный церковный хор, в котором героине предстоит снова обрести голос. Действительно, кому нужен фильм о культурных кодах-ловушках, о коварном пространстве-времени, о механике судьбы, о том, что современный человек, хорошо вписавшийся в цивилизацию, ничего о себе не знает и только серьезная, страшная встряска может познакомить его с самим собой. Раз в спросе «правда жизни», то растерянной матери надо было бы звонить в Москву не соседке по дому, а высокопоставленным знакомым; из разбитой трубки мобильного телефона стоило прежде всего достать сим-карту, а не пытаться найти в выморочном городе «хорошую изоляцию» и т.д. и т.п. И тогда сын нашелся бы, живой или мертвый, вот и сказочке конец. Однако факты и цифры — упрямая вещь. В России ежегодно бесследно исчезают около семидесяти тысяч человек: кого-то находят, кто-то попадает в статистику криминальных трупов, а остальных, по-видимому, пожирает пространство, и ничего сделать нельзя — даже при хороших знакомствах и мобильной связи.

В многоголосном построении «Юрьева дня» сложнее всего определить тему. По-видимому, потому что в ней содержится то, что называется «скрытой полифонией». Именно это заставляет вспоминать то Тарковского, то Германа. И раннего Сокурова, конечно, — «Дни затмения», «Круг второй». Ясная простота композиции картины не мешает истории, которую можно пересказать в трех предложениях (как «Сталкер», например), превращаться в сад разбегающихся тропок и тропов, предполагая активное соучастие в этом зрителя. Конечно, легче всего такую историю очуждить, хотя бы и той самой аналогией с «Сайлент Хилл». А следить за тем, как героиня, великолепно сыгранная Ксенией Раппопорт, напоминающей разом и молодую Маргариту Терехову, и зрелую Инну Чурикову, вытаскивает свое подлинное «я» из-под завалов приобретенных на пути из отчего дома социальных масок, можно, только сопоставляя все это со своими внутренними проблемами и социокультурными паттернами.

Поскольку мне очень не хочется пользоваться распространенным сегодня интеллектуальным воляпюком, то замечу, что в редакции, где я работаю, недопустимое для популярного еженедельника выражение «когнитивный диссонанс» было переведено усилиями коллективного разума, как «вот те на!». Если воспользоваться этим прекрасным и емким выражением, то можно сказать: вот те на — это не сын пропал, а мать перешла в мир иной, где его, естественно, нет, но она непременно дождется, потому что все там будем. Тогда путешествие по провинциальному чистилищу, которое прикидывается кругами ада, умножающими горечь потерь, становится историей покаяния и искупления греха гордыни. Или: вот те на — тут вообще от православия немного. Просто колесо сансары провернулось слишком быстро, и в заснувшую героиню вселилась та душа, которую она когда-то оставила в родных местах. Душа взрослая, выросшая в одиночестве, умеющая за себя постоять, никого и ничего не боящаяся. Ей не нужен голос певицы, ей нужны руки поломойки. Или: вот те на — это же перевертыш истории Марии и Марфы. Жила-была Мария-Любовь, выбравшая служение великому искусству, пела в телевизоре высокодуховную музыку, а отъехала от столицы и превратилась в Марфу-Люсю, удел которой — половая тряпка и улаживание отношений среди уголовников и прочего сброда. И наконец вопрос: можно ли считать это стремление узнать грязь мира на ощупь таким же высоким служением, как пение в опере? Фильм не дает ответа. Смешно было бы считать, что церковный хор — ответ, в котором все пути ведут к храму. Скорее, это еще один вопрос, игра в поддавки. Впрочем, если у зрителя в принципе нет этих мыслей и проблем, то для него, собственно, и фильма нет.

В заключение о самом неприятном. Мне несказанно жаль, что такое кино больших идей и большого стиля сегодня не ценится. Интеллектуальная мода на линейное квазидокументальное кино, которое без особых заморочек в сюжетосложении и композиционных изысков наблюдает за обыденными сегментами жизни, ничем не дурна, кроме того, что она отнимает у кинематографа многогранность и многозначность, без чего он становится простым инструментом наблюдения. Как говорится, вот вам кусок реальности — от забора и до обеда. А у нас

вдобавок, как всегда, любая тенденция превращается в булыжник, которым профессиональная среда пользуется, как оружием пролетариата. Если она и дальше с такой истовостью будет забрасывать камнями авторов, покусившихся в наше время «простых вещей» на непростые метафоры, то разговор о смысле жизни, выборе пути, судьбе и Боге останется только на уровне фильмов о Бэтмене или, что куда печальнее, штучек типа «Особо опасен» Тимура Бекмамбетова. У зрителей и так каша в голове: они обожествляют Джокера и готовы находить глубинные смыслы бытия в «Гарри Поттере», потому что профессионалы, путешествующие по фестивалям, предлагают им в качестве единственного варианта серьезного и важного кино фильмы про то, как варят кашу или напиваются на дискотеке. Однако как бы ни хороши были эти картины с точки зрения мастерского отражения реалий каждодневной жизни, они жестко ограничены темой и заканчиваются вместе с титрами.

Для меня очевидно, что картина Кирилла Серебренникова — это некий рывок из хорошо освоенного болота частностей в столь долгожданное обобщение, выставляющее необходимую вертикаль по отношению к линейному кино, вертикаль, без которой общая кинокартина мира не может быть полной. С авторами можно соглашаться или спорить: идея, сюжет или способ их подачи на экране всегда оценивают, исходя из личных вкусов и пристрастий. Но те сильные эмоции, которые фильм вызвал на фестивале, говорят в его пользу, независимо от конкретной оценки, значит, он задевает за живое.

МАРИЯ БЕЙКЕР

«Подмена» в Юрьеве

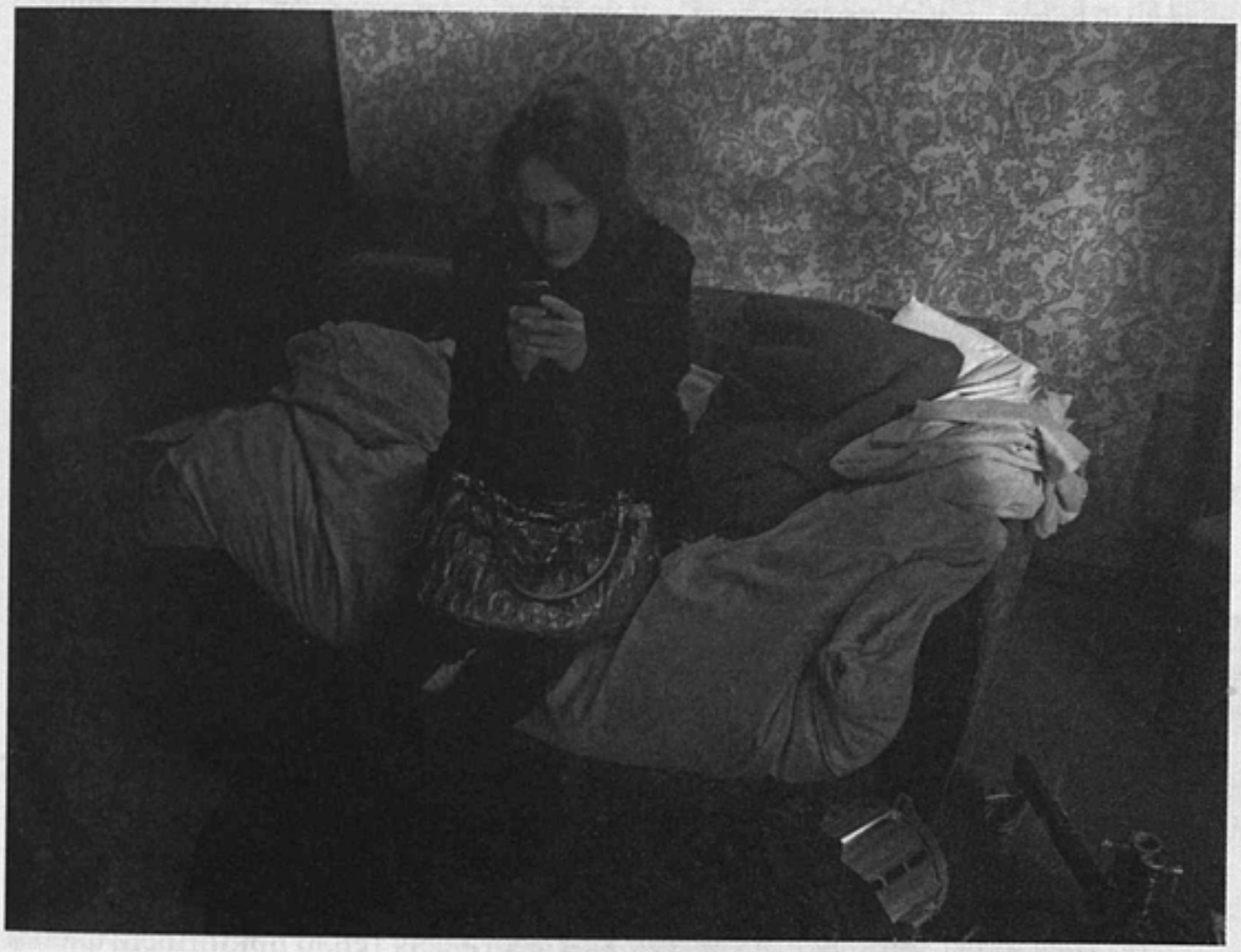
В этом году на Каннском фестивале был показан фильм Клинта Иствуда «Подмена». Журналист Майкл Стращинский раскопал эту историю в муниципальных архивах Лос-Анджелеса и написал сценарий о том, как в 20-х годах прошлого века у матери-одиночки из небогатого пригорода Лос-Анджелеса исчез сын. Мать обратилась в полицию — там ей сначала вообще не хотели помогать, а потом подсунули чужого мальчика, торжественно отрапортовав городу и миру, что дело раскрыто. Безутешная мать не сдавалась: заботилась о чужом сыне, но продолжала искать своего. Коррумпированные полицейские боссы запихнули женщину в психушку, а ее главного помощника, либерального священника, объявили врагом американского народа. Борьба матери продолжалась много лет и вошла в анналы американской судебной истории как «дело Кристин Коллинз против полицейского департамента Лос-Анджелеса».

Дело Кристин выиграла: серийного убийцу-педофила поймали, семьи его жертв узнали правду о судьбе детей, а шеф лос-анджелесской полиции слетел со своего поста. После каннской премьеры Иствуд и Анджелина Джоли, сыгравшая Кристин Коллинз, раздавали интервью об американских ценностях: о личности и государстве, о свободе слова, о приоритете прав частного человека над корпоративными конвенциями и, конечно, о здравом смысле. Фестивальные критики одобрили Иствуда за «качественный жанр» и подсчитывали — без всякой, впрочем, иронии — сколько «Оскаров» он заработает в грядущем сезоне.

Фильм Кирилла Серебренникова по сценарию Юрия Арабова «Юрьев день» основан, как и «Подмена», на документальных фактах. На абсурдной, скандальной, но при этом объективной статистике, согласно которой «ежегодно в России бесследно исчезают от тридцати до сорока тысяч человек». Из этого пятизначного числа бесследных исчезновений (как замечает один из героев картины, сыщик по кличке Серый, в России «исчезнувшими за год людьми можно заполнить целый стадион») авторами «Юрьева дня» предложен частный случай. У матери, знаменитой оперной певицы и заслуженной артистки РФ, исчезает сын двадцати с чем-то лет, интелли-

гентный юноша без вредных привычек. Исчезновение происходит в городе Юрьеве, куда мать привезла сына попрощаться с родиной предков накануне отъезда на Запад. Мать-певица, обнаружив пропажу сына, обращается в милицию. Как у Иствуда, юрьевские стражи порядка работают из рук вон. Как и героиня из Лос-Анджелеса, мать в Юрьеве пытается вступить в борьбу и сталкивается с подменой. Но тут аналогии с американской историей прерываются и вступают в действие национальные мифологемы. Враги американской матери персонифицированы и идентифицированы, а ее борьба за правду, за сына лишена метафизического или, точнее, квазиметафизического, тумана. История «Подмены» выдержана в строгом жанре криминальной драмы и разрешается не очень счастливым, но вполне американском финалом: преступление раскрыто, а виновники наказаны.

В древнем же городе Юрьеве, административном центре Юрьево-Польского района в Центральной России, над таким финалом обхохотались бы. Никакой логикой или, не дай бог, здравым смыслом здесь не пахнет. Здесь пахнет жаренной на комбижире капустой: «Может быть, это единственное место в России, где пахнет теперь жареной капустой», — задумчиво объясняет затосковавшему в провинции сыну ностальгирующая мать. Вряд ли, конечно, единственное, но дело не в запахах...



«Юрьев день»

Юрьев — в интерпретации Кирилла Серебренникова — архетипический широкоэкранный среднерусский городок, набитый культурными, литературными и кинематографическими клише до звона. До колокольного звона на башне белокаменного кремля — колокола здесь звонят сами собой. В Юрьеве проживают «достоевские» хромоножки, пьянчужки, юродивые и обыватели-двойники, которые, чтобы «судьбу запутать», прячут свои имена, «как первобытные племена Полинезии», под кликухами. Время у граждан Юрьева еще не отделено от «метафизики» пространства:

«— А здесь есть какой-нибудь другой магазин?

— Там, — махнула продавщица рукой.

— Через сколько метров?

— Через четыре дня. По воскресеньям...»

И вот, оказавшись в такой пропахнувшей жареной капустой, занесенной грязноватым снегом, неприветливой, убогой первобытной цивилизации, бедолага сын уходит на выставку «Князь Багратион и его время». И бесследно исчезает.

А обезумевшая мать попадает в черную дыру, так сказать, «хронотопа» и пропадает в этой дыре. Но пропадает, чтобы восстать в другой жизни.

В картине Серебренникова не одно, а два исчезновения. Сын исчезает за кадром, тихо и ненавязчиво. Мать исчезает в течение двух часов, на крупных планах и с большим шумом (в самые драматические моменты женщина ударяется в вокал, записанный вопиюще несинхронно — возможно, это режиссерский прием, а не брак звуковиков).

«Юрьев день» предлагает историю метафизического исчезновения — историю метаморфозы, мутации, подмены. Юрьевская жизнь, как корова языком, слизывает с женщины индивидуальные черты, убирает маску цивилизованной личности. Кирилл Серебренников смешивает метафизику с кичем, пытаясь поведать о национальных ценностях: вот мобильный телефон закатывается в асфальт, вот поседевшая мать проходит ритуал окрашивания волос — все местные бабы красятся одним мирром — дешевой краской медного оттенка с игривым названием «Интимный сурик».

Но вот наша героиня, уже окрашенная, в платке и в валенках переступает порог кремлевского храма... Выходит, что стоит только бедной женщине выпить пару стопок самогона, переспать с бывшим зэком и наведаться в тюремный туберкулезный барак, чтобы превратиться — и не без подсознательного удовольствия — из певицы Любови Павловны в бродяжку Люську.

На обыденный взгляд — безумие. На трезвый и нелицемерный — фальшь. Но с точки зрения национальных стереотипов — таков путь к спасению.

Коллектив главнее личности, община сильнее одиночки, а хор, тем более церковный, лучше солиста. Что заставляет героиню променять подмостки Венской оперы на клирос юрьевского храма? «Всякое ныне житейское отложим попечение...» — фальшивит хористка-дебютантка Люся. А европейская певица Люба уже сгинула... Вена, искусство, работа, пропавший сын — это же все «житейское попечение», а в Юрьеве все это житейское можно отложить — на потом или навсегда. Да и чем, собственно, один-единственный сын-растяпа (он ходит в разных ботинках) лучше целого барака голодных урок-туберкулезников, которым тоже ведь требуется материнское внимание и ласка? А им-то кто ее даст? Вот именно.

«Юрьев день» выйдет осенью в прокат и, вероятно, вызовет очередные дискуссии о национальной идее. Жанр картины будут определять в диапазоне от метафизического триллера, детективной драмы, до философской притчи. Как артхаус, открывающий Западу «подсознание России», фильм востребуют западные фестивали и, возможно, он попадет в национальный список номинантов на «Оскар». Эта курьезная, но и серьезная в своей пошлости киноподмена наводит тень на плетень между саспенсом и трансцендентностью, между Лос-Анджелесом и Юрьевом. И дает «окончательный» ответ на давнишний русский вопрос. А то мы не знали, что Россия — Азиопа. Ну, еще и Бермудский треугольник.

Два года назад зрители Роттердамского фестиваля тепло принимали фильм Кирилла Серебренникова «Изображая жертву». Голландцы восхищались экранизацией театрального фарса и ломали голову над загадкой русской ментальности. В этом году Серебренников предлагает вниманию публики уже загадку позабытой в капсоревновании русской души. Может быть, стоило бы про эту душу уточнить и героине Ксении Раппопорт. Не исключено, что актрисе на западных фестивалях зададут вопрос: почему ее героиня, перед тем как запеть в церковном хоре, не позвонила в Москву влиятельным друзьям и не объявила сына во всероссийский розыск? А может быть, надо было подключить Интерпол? Говорит же сын матери русским языком: «Увидимся в Вене». Но все эти наивные вопросы могут задавать только наивные западные люди. Хотя Ксения Раппопорт прославилась в фильме Джузеппе Торнаторе «Незнакомка», где играла проститутку, идущую на все, чтобы найти своего, тоже пропавшего — украденного — ребенка. Видимо, душа украинской проститутки будет подушевнее души русской певицы.

Гаага

КАТЯ ТАРХАНОВА

Невыносимая легкость дня

То, что к фильму «Юрьев день» у соотечественников могут возникнуть несколько иные вопросы, чем у иностранцев, — это понятно. По нынешним временам иностранцам только и осталось, что любые неверифицируемые высказывания немедленно относить к числу «русских сувениров». Больше смущает, что вопросы соотечественников могут очень сильно отличаться от вопросов, заданных «Юрьеву дню» его собственными авторами. Это странно, даже если исходить из абсолютно искренней, непредвзятой с обеих сторон жажды взаимопонимания.

1. Известная певица перед отъездом на ПМЖ в Германию впервые посещает родимую провинцию. Почему?

То есть почему ПМЖ, если она — известная певица? Пожизненный контракт, где она его взяла? А если не пожизненный, почему ПМЖ, «развод» по собственной инициативе? Но если все-таки ПМЖ, то что ее тянет на родину, с которой давно сорвалась? А если так тянет, что мешало с тех пор возвращаться регулярно — на каникулы, для концерта на любимой колокольне, для омажа в музыкальной школе с трансляцией по Первому каналу? В чем загвоздка? Самолеты летают регулярно.

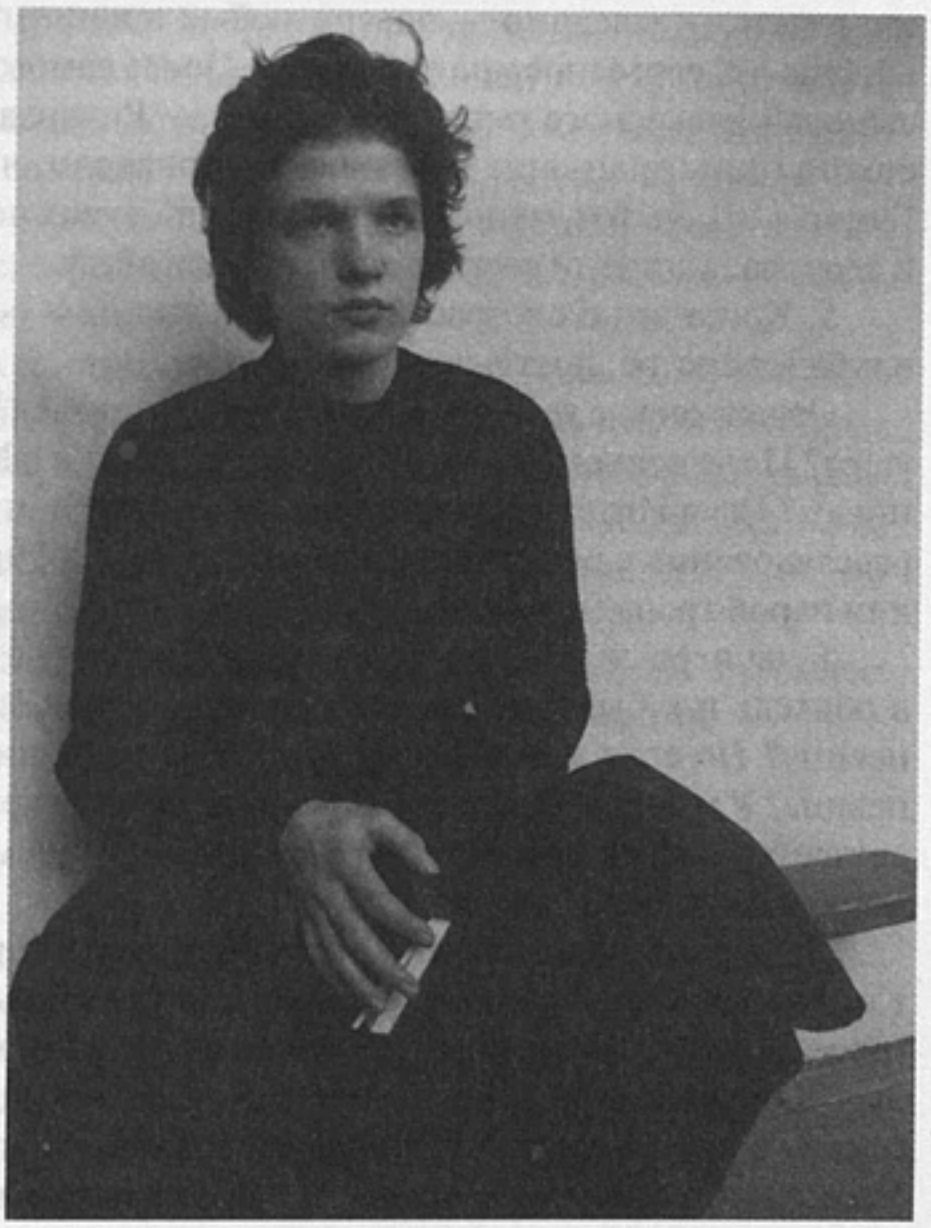
2. Родную провинцию певица посещает вместе с великовозрастным сыном. Зачем?

Зачем тащить человека туда, где он никогда не был и не хочет быть? Где он по воле самой певицы не проводил «лето с бабушкой», не оставлял «детской дружбы» и «первой любви», а увидеть снежную степь легко, не отъехав от МКАД и пяти километров? Зачем «материнская родина» в великовозрастном состоянии насильственным путем? Ради причудливых перемен в материнских волеизъявлениях? Ради покорного признания «капризов примадонны»? Другого повода нет, но «материнская воля» — тот же ответ, что и «воля божья».

3. Вместе с великовозрастным сыном певица родную провинцию посещает, чтобы «попрощаться с родиной». Что это значит?

Она покажет ему роддом, где он был произведен на свет, и любимые памятные места? Познакомит с соседями по двору и бывшими одноклассниками? Устроит праздник и приключение, которые в одночасье запомнятся навсегда? Или куда она приехала, если там нет ни соседей, ни одноклассников и ни с кем нельзя встретиться? Если нет даже школьной беседки или памятного забора, за которым она, допустим, потеряла невинность? Если заведомо не предусмотрено провести сына по «закоулкам памяти» и передать ему дух приключений? Где «родина», в чем — прощание?

Стоит лишь стандартная, вполне мкадовская заснеженная колокольня, с которой певица, прости-



«Юрьев день»

рая руки, декламирует стертые до дыр строки из школьной программы: «О, Русь моя, жена моя, до боли...» Тем самым она признает, что ей лично прощаться не с чем и все происходящее — лишь ритуальный жест, чтобы было «как у людей». Положено прощаться? — Будем прощаться. Но и у Шопена два века назад «Прощание с родиной» было блестящим полонезом, его до сих пор играют.

Весь первый блок вопросов воскрешает, увы, не «Снежную маску» и не письмо от Рильке, которое Пастернак до самой смерти носил в нагрудном кармане. Он напоминает начало другого, ненового фильма, причем в пользу последнего. В панфиловской «Теме» по столь же заснеженной провинциальной степи, в столь же дорогой по тем временам машине и дубленке (против иномарки и шубы Ксении Раппопорт) ехал, правда, не певец, а драматург. Но он тоже придумывал «национальную» пьесу: «Край мой, край родной, мужем битый, врагами стрелянный»... И опять: «Край мой, край, мужем битый»... И пафос тогда уже был фальшивым до колик, и пьеса у героя не сложилась.

Притом, во-первых, Ким Есенин, герой Михаила Ульянова, произносил все это безобразие мысленно, про себя. Во-вторых, ехал просто развлечься — подальше от «барского гнева» и «барской любви». В-третьих, все отношения были прозрачны — с любовницей, прихлебателем, ГАИ, «принимающей стороной». Циничные-нециничные, они снимали вопросы. Публика могла понять ситуацию так и эдак, вырвать из контекста детали, зациклиться на них или, наоборот, осознать их неубедительность в общем контексте. Публика не могла повлиять на сам факт существования экранной ситуации.

В «Юрьевом дне» мотивы, жизнь, прошлое — все за кадром: путь наверх, прорыв, прописка, рождение сына, гастрольный график, импресарио, райдер и прочая социальная встроенность. В меру своей испорченности публика может, конечно, придумать «как все было», но лицо Ксении Раппопорт на экране — лишь «полая схема», и отношений певицы с сыном изначально не предусмотрено. То есть пока он был, не видно ничего, кроме раздражения. «Недослышал» Блока, «неправильно» покупает ватник. Когда исчез — всё, ад раскрылся. Второй блок вопросов связан с «переменой участи».

4. Во время «прощания с родиной» великовозрастный сын исчез. Куда?

Его отняли татары, или мать сама убила, пока камера отвернулась? Или парень ушел куда глаза глядят, только бы не оставаться под материнской властью? Или эта власть — заведомо — поверх любых причин пропажи? Исчезновение сына, вообще-то, серьезное происшествие. После самого знаменитого — исчезновения сыновей наследного герцога Кларенса — Ричарда III порубили в лапшу, сто лет спустя опозорили, еще через двести признали, что не виноват, нацелились на Генриха VII, но тот давно умер сам. И ведь до сих пор не угомонятся. Певица жива и здорова, а ответ перестает искать почти сразу.

5. Когда великовозрастный сын исчез, она осталась в провинции, работает в тубдиспансере, поет в церковном хоре.

Отчего она не уезжает? Не может успокоиться? Но где гарантия, что он не сам ушел? И где в таком случае бесконечные звонки в Москву, импресарио, оперативникам? Где в Интернете назавтра же — сенсационная новость? Где громкое телерасследование с обыском каждой помойки в эфире? Да порвать всех спецназом или парой гранат с «макаровым»...

Если первый мент отшил, а второй принял за другую и свозил на опознание, в обитель и к бывшим зэкам, это что — «сына больше не будет»? «Построили» певицу? Но если импресарио ни разу не позвонил, может, она, в принципе, не певица? У маэстро Гергиева в Цхинвали проще украсть мировую славу, чем окурок сигареты. Так связана ли «участь» с «исчезновением»? Или она тоже переменилась, «чтобы было, как у людей»?

Дети реально исчезают в Чечне, Беслане, «Курске» (и Курске), Красноярске, Кондопоге и на Дубровке, не надо никуда ехать. И чтобы увидеть ад, не надо никуда ехать — достаточно в час пик спуститься в любой подземный переход между электричкой и метро. А если сын сам ушел, певице решительно незачем стеснять местную жительницу, изображая страдание, и затем припадать к тубдиспансеру. Но все это, видимо, можно, после того как ночью в постели — не во сне, а в посте-

ли — она вдруг без музыки запела оперу. Она — русская интеллигенция с духовными запросами, умом ее не понять.

Опера тоже рождает сравнения с другим фильмом в пользу последнего. В «Шербурских зонтиках» чужими голосами пели все, а не только Катрин Денёв, и с начала до конца. Чужой и противоестественный голос Ксении Раппопорт лишь подводит черту под несуществованием персонажа, надевшего ее лицо. Последний штрих — что отныне она живет чужой жизнью, подстраиваясь под среду. Логично, наверное, для столь полного отсутствия, но в сюжете речь вовсе не о логике условностей. Наоборот, условность демонстративно и бесконечно содрогается. Содрогание — подлинный сюжетный стержень.

В недавнем голливудском «Сайлент Хилл» мать привезла ребенка в провинцию, потеряла, искала и не нашла. Аналогия с «Юрьевым днем» уже проведена нашей критикой. Но там загробную мистику верифицировал живой реальный отец, а в целом это была экранизация компьютерной игры. «Юрьев день» категорически отрицает любые игры. Он претендует на искренность, на новый «глоток свободы». При этом «искренность» не относится не то что к жизни и людям, а программно нацелена в никуда. «Идут белые снеги», «Что значит мещанин, как следует неясно», ум-ца-ца, аллилуйя, аминь... Степень самоупоения фильма сравнима с жестким порно для садомазохистов.

Когда у нас сейчас документалисты Костомаров и Каттин снимают провинциальную мать девятерых детей, ей в хоре петь некогда, ей бы коровник убрать. Но их фильмы понятны и смешны — при всей тяжести материала. В них живут люди, и они радуются жизни при малейшей возможности. В «Юрьевом дне» живет только жажда власти. «Отняли ребенка», «отняли колеса», и несуществующая певица тут же «по-русски» обиделась и пошла страдать на миру. «Меня обездолили? Мне срочно дайте, мне». В сущности, она занята только собой.

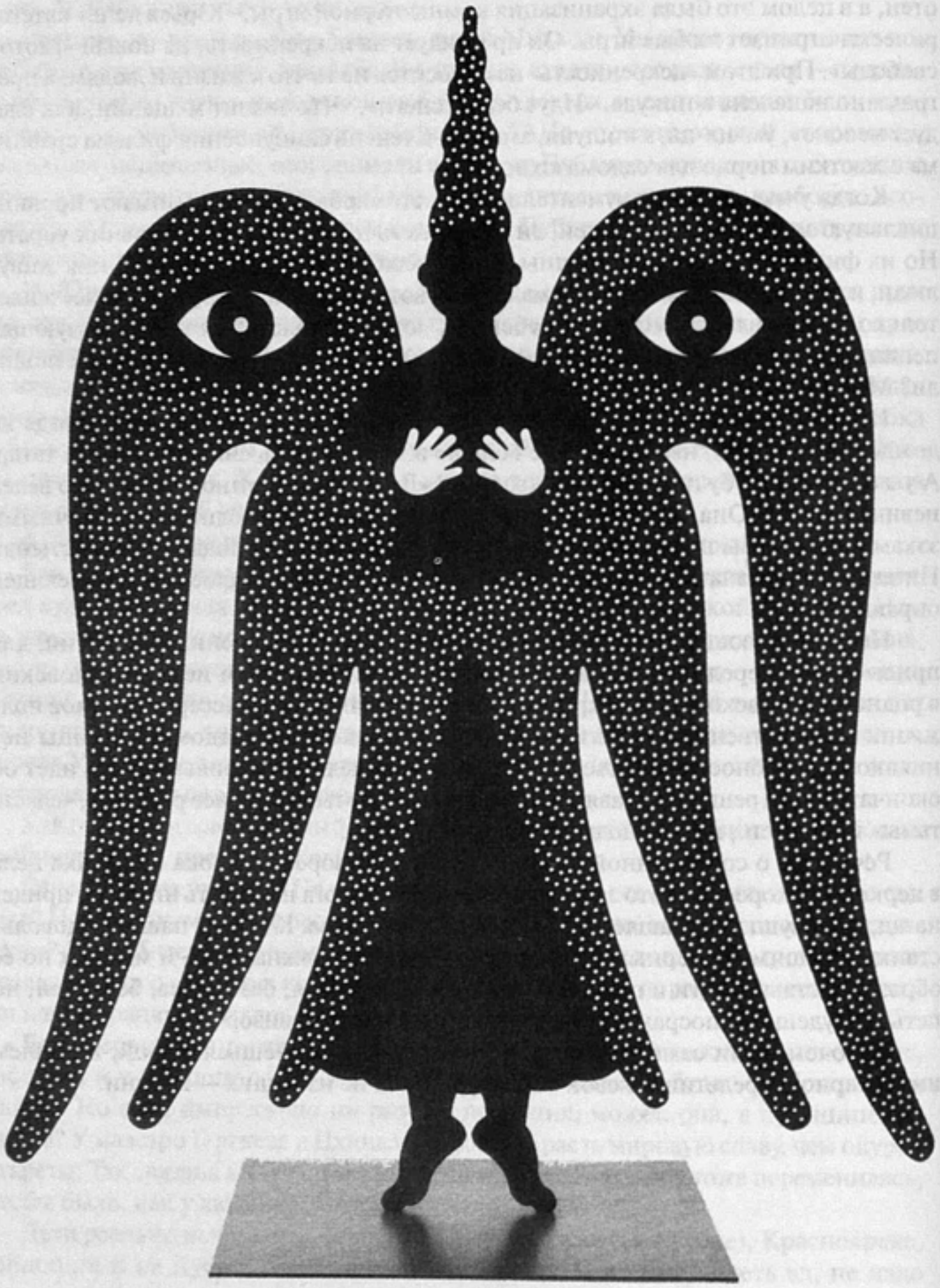
Никакой иномарки, проданной с благотворительной целью, вы никогда не дождетесь. Следует, наоборот, еще больше возненавидеть снявших колеса татар. А уж оставить шубу приютившей хозяйке? «Делиться» — отнюдь не то, что велел певице Господь. Она будет под чужим именем петь в хоре и ходить за чахоточными зэками, только бы не вспоминать, сколько раз в жизни не подавала милостыню. Ни за что не признать, что неподача милостыни является подлостью, не имеющей оправданий.

Несуществующая певица «страдает» лишь для продолжения экспансии, для присвоения очередного куска действительности. Реальный певец Козловский в родном полтавском селе открыл музыкальную школу. Режиссер Герасимов полжизни на собственные деньги содержал подмосковный детдом. У певицы нет никакой потребности делиться — это слишком мелко для фильма. Речь идет об окончательном решении славянского вопроса. Да, «тысячелетнее рабство», «власть тьмы» и т.д. и т.п., но «Господь терпел и вам велел».

Речь идет о современной экранизации стихотворения Блока «Девушка пела в церковном хоре». Вот это задача по плечу. Пусть Бога нет, пусть никто не придет назад, но девушку мы зашлем даже на Альфа Центавра. К Богу, к нашему удовольствию, к вашим безмерным страданиям. Девушка должна быть, и мы всех по ее образцу заставим идти и петь. Без памяти, без понятия, без голоса, без детей, но петь ты будешь. И посрамишь неподвластный нам телевизор.

Впрочем, если сама из наших — через месяц вернешься домой, пришлем импресарио, перелетишь в свой Зальцбург. Если не из наших — извини.

КОММЕНТАРИИ



Гриша Брускин.
«Ангел».
Из серии
«Метаморфозы»

АННА ГУДКОВА

Жизнь питчинга только начинается

Не самое благозвучное слово «питчинг» после прошлогоднего Сочинского кинофестиваля вошло в профессиональный обиход кинематографистов. Уже в конце 2007-го продюсеры и журналисты интересовались: будет ли продолжен этот опыт на «Кинотавре» в 2008-м, какой проект имеет смысл там представить, кто войдет в жюри?

Формирование жюри — едва ли не более сложная часть, чем сбор участников. Об этом знают все, кому хоть раз приходилось собирать судей на отечественные киносмотры. Плодотворной поначалу казалась идея привлечь в жюри не только продюсеров, но и инвесторов-финансистов, пока, возможно, далеких от кино, но способных заинтересоваться бурно развивающимся и новым для них бизнесом. Ведь все чаще на профессиональных кинематографических конференциях появляются представители банков, инвестиционных компаний, крупных промышленных холдингов, проводящих рекогносцировку на этом поле.

Но, с другой стороны, присутствие бизнесмена-инвестора в жюри могло оказаться и абсолютно бессмысленным. Изменения в структуре финансирования кинопроизводства таковы, что наши мейджоры, собственно, и останутся в ближайшее время главными инвесторами кинобизнеса. Никто (кроме случайных и потому неинтересных разумным продюсерам людей) не даст денег человеку, не зарекомендовавшему себя не только одиночным громким проектом, но долгой и успешной карьерой. Скорее всего, именно продюсеры-мейджоры будут в будущем получать деньги от разных финансовых и/или государственных структур и распределять их между аффилированными независимыми продюсерами. Так как последние в большинстве своем не только прекрасно знакомы с мейджорами, но и находятся с ними в сложных дипломатических отношениях. Создать стратегически верную комбинацию нелегко.

С учетом перечисленных обстоятельств состав жюри можно считать лучшим из всех вероятных. В него вошли Игорь Толстунов, генеральный продюсер кинофестиваля «Кинотавр» и руководитель компании «ПРОФИТ», Рубен Дишдишян, генеральный директор кинокомпании «Централ Партнершип», Сергей Сельянов, руководитель кинокомпании «СТВ».

Напомню, что для участия в питчинге кроме собственно идеи сценария было необходимо представить продюсерскую экспликацию, смету, подтверждающую, что некое базовое финансирование у продюсера уже есть, и синопсис. Но и эти

не самые строгие требования не для всех оказались выполнимыми. Экспликация — это текст, в котором продюсер должен внятно объяснить, каким именно он видит свой будущий фильм, для кого он должен быть снят, какими художественными силами и с помощью каких финансовых средств, а также обосновать, почему с его точки зрения подобная картина необходима именно сегодня. Эти сведения в ряде случаев подменялись одним абзацем сюжета, изложенного в стиле рекламного анонса с приложением фотографий медийных артистов. Вместо четких подтверждений финансирования поданные документы содержали длинные патетические тексты вроде «Указом президента... год семьи... потребность в детских фильмах...», в которых слово «президент», очевидно, было призвано заменить сумму в миллион долларов. Или, например, попадались такие фразы: «Общий бюджет фильма — 5 миллионов». При этом бюджет, который требуется найти, — от 100 тысяч до 4 миллионов 800 тысяч. И возникает естественный вопрос: сколько, уважаемый коллега, у тебя вообще есть? И есть ли хоть что-нибудь?

Презентационные тексты наглядно демонстрировали, чем именно продюсеры собирались убеждать коллег на переговорах. И аргументы эти приходилось признать слишком слабыми. «Плавающий бюджет» уже наводил на подозрения, да и попытка выдать dream-cast за реальный кастинг всегда очевидна. Не говоря о том, что список самых дорогих и известных актеров, разумеется, вовсе не гарантирует, что экранная история действительно будет интересна.

В результате из двадцати поданных проектов было отобрано восемь. Но в них было все: живые истории, убедительные продюсерские биографии, готовность заразить своей верой в будущее кино любого потенциального зрителя. В эту восьмерку вошли «Последний день» (режиссер А.Попогребский, продюсер Р.Борисевич), «Я» (режиссер И.Волошин, продюсеры А.Михалкова, М.Королев), «Слон» (режиссер В.Карабанов, продюсер Е.Гликман), «Пробка» (режиссер А.Котт, продюсер Е.Филиппова), «Обратная сторона Луны» (режиссер П.Точилин, продюсер Е.Яцура), «Тетрис» (режиссеры и продюсеры Д.Охотников и Д.Пищулин), «Лучшие друзья девушек» (режиссер Е.Соломина, продюсеры А.Перова, Ж.Рыжова, М.Пореченков). Восьмой проект, представленный продюсером Федором Поповым, до «Кинотавра» не доехал: режиссер Игорь Порублев с фильмом «Новый Иерусалим» уже успел сменить производящую компанию.

Важным шагом для нашего питчинга в этом году стало участие зарубежного тренера Жан-Люка Ормьера. Как известно, на Западе питчинг обычно проводится два дня: подготовка участников и собственно выступления. Жан-Люк Ормьер, известный продюсер, тренер, независимый консультант, за месяц до сочинского питчинга читал переведенные на английский язык проекты и в Сочи провел с каждым из продюсеров сорокаминутные индивидуальные занятия. Накануне питчинга Ормьер прочел лекцию для всех желающих, в которой систематизировал разрозненные, обрывочные знания отечественной аудитории о том, что такое питчинг и для чего он нужен. Некоторая академичность лектора в сочетании с неподражаемой доброжелательностью и искренним любопытством к тому, что сегодня происходит в кино, послужила удачным камертоном для настройки всего проекта. Участники питчинга, которые в основном варятся в собственном соку российского кинобизнеса, получили аналитический разбор проектов от Ормьера — человека, перед глазами которого проходят сотни самых разнообразных разработок кинофильмов во всем мире.

Зарубежные специалисты намного строже расставляют формальные и содержательные акценты, задают иные вопросы, а следовательно, помогают увидеть русский фильм под неожиданным углом. Ормьер, например, считает чрезвычайно важным момент, когда и почему продюсер вошел в проект: прочел ли он книгу или это была его собственная идея, по которой сценаристу был заказан текст. У него даже существует разделение продюсеров на «режиссерских» и «сценарных». И тогда становится очевидным, что бóльшая часть независимых — именно режиссерские продюсеры, вошедшие в тандем с одним или несколькими постановщиками и готовые разрабатывать практически любую мечту своего партнера. Например, Роман Борисевич и Хлебников с Попогребским делают уже четвертую совместную картину, Наталья Мокрицкая и Кирилл Серебренников сняли две картины, Елена Глик-

ман и Оксана Бычкова разрабатывают третью. Что же касается мейджоров, то они как раз в основном ищут режиссеров на готовые сценарии.

Еще один ключевой вопрос наших мейджоров — какова потенциальная аудитория будущего фильма. Понятно, что чем она больше, тем проект может быть успешнее. А на Западе, наоборот, вопрос про аудиторию считается некоторым «моветоном», потому что на самом деле предсказать ее практически невозможно. Зато у нас запросто может выиграть проект, жанр которого затрудняются определить даже сами создатели. В Европе такая ситуация абсолютно нереальна: порой именно жанр определяет и аудиторию, и кассовый успех.

При формировании программы питчинга его сверхзадачей стала попытка представить общую ситуацию современного отечественного кино — как с художественной, так и с коммерческой точки зрения.

Заявленный бюджет большей части проектов не превышал трех миллионов долларов, что является предельной суммой, которую без смертельного риска можно сегодня позволить себе вложить в производство одного кинофильма. В меньшинстве остались проекты, бюджет которых составил от пяти до десяти миллионов — примерно в той же пропорции фильмы представлены и на российском экране.

Но с художественной точки зрения большая часть проектов представляла собой, скорее, то кино, которого на экранах совсем немного. Главными героями здесь оказывались реальные, живые, узнаваемые люди, истории про которых в России немедленно попадают в резервацию «ограниченного проката». Проекты «Слон», «Пробка», «Последний день», «Я» органично смотрелись бы на питчинге любого европейского фестиваля, потому что сюжеты и проблемы, в них изложенные, способны тронуть зрителя в любой стране. Но в России грядущее подобных произведений пока «иль пусто, иль темно».

«Слон» — история водилы-неудачника, по долгу службы обязанного везти пожилого слона на бойню. По дороге человек и слон переживают ряд приключений, в результате до бойни слон не доезжает, а приводит человека к оставленному им когда-то давно маленькому сыну и семье. Надо было видеть, как аудитория устроила бунт, узнав, что слон в финале все же должен умереть — пусть и своей смертью. Игорь Толстунов призвал коллег купить животному жизнь — вложить в картину деньги только при условии, что со слоном все будет хорошо. И судя по всему, фильм будет запущен в производство именно с этой гарантией.

Продюсер Екатерина Филиппова, как и Елена Гликман, участвует в питчинге уже второй раз. В прошлом году презентацию Филипповой сочли лучшей — и по форме представления, и по сути проекта. К сожалению, фильм «Сорри, бабушка» еще не снят. Хотя эта картина — о жизни российской провинции глазами столичного менеджера благодаря своей живости и юмору могла бы оказаться кассовой и успешно представить Россию на зарубежных фестивалях. В этом году Филиппова представляла «Пробку» — один из самых обаятельных проектов. Всем, кто пользуется наземным транспортом, знакомы безнадежные многокилометровые и многочасовые пробки, которые и послужили завязкой истории. В ней возникают новые отношения, переосмысливаются старые, а вынужденная неподвижность во времени и пространстве дает наконец героям возможность «остановиться, оглянуться» — разглядеть самое главное, без чего жизнь не имеет никакого смысла. «Пробка» вызвала большую симпатию и у жюри, и у аудитории. Продюсер отлично подготовлена.

Интересной обещает быть уже почти отснятая картина «Я» режиссера Игоря Волошина (на питчинге ее представляли Анна Михалкова и вызванный ею для моральной поддержки Александр Шейн). Это история парня, «косившего» от армии в 90-е, но по доброй воле отправившегося на Кавказ в 2000-е (уже в качестве журналиста). История поколения, выросшего «при войне» и «на войне» — при том что герой живет в столице. Игорь Волошин — человек, способный почувствовать и зафиксировать болевые точки жизни своих ровесников. В его картинах распадается иллюзия мирного времени. Проект «Я» вызвал сочувственный интерес со стороны Сергея Сельянова, но трезвое понимание прокатных перспектив будущего фильма явно удержало главу «СТВ» от участия в его финансировании. Предыдущий фильм Волошина «Нирвана», продюсированный как раз Сельяновым, несмотря на фестивальные успехи (в том числе показ в рамках последнего Берлинале), провалился в российском прокате, собрав меньше 300 тысяч долларов.

История под названием «Тетрис» придумана дебютантами в кинопроизводстве. В каталоге питчинга авторы сумбурно изложили идею «кино для мультиплекса» — фильма, в котором зритель сможет вроде бы испытать все эмоции в «одном флаконе», так как четыре сюжета, из которых состоит будущая картина, написаны в четырех разных жанрах и стилях. Возможно, в данном варианте этот проект не столь жизнеспособен, как хотелось бы его авторам (у «больших» продюсеров он вызвал сдержанное и осторожное недоумение). Но показателен сам подход к нему: фильм сразу задумывается не столько в качестве художественного произведения, высказывания о наболевшем, сколько в качестве чистого бизнес-проекта. Именно поэтому зрителям предлагаются «эмоции оптом» («оптом дешевле»), а параллельно киносъемкам авторы планируют производить и реалити-шоу со съемочной площадки. В этой системе зеркал трудно разглядеть художественную составляющую — зато шуму планируется много. Кросс-промоушн ширпотреба отлично окупается уже за первый уик-энд (вспомним хотя бы приход в кино паноптикума из «Комеди Клаб», уж не говоря о киноверсиях многолетних телесериалов).

«Последний день», съемки которого начались уже через месяц после питчинга, был особо высоко оценен тренером. Жан-Люк Ормьер рекомендовал Борисевичу и его коллегам оставить за собой права на голливудский римейк будущего фильма. И был абсолютно прав: камерная, чрезвычайно напряженная история двух мужчин на полярной станции в полярный день вполне может привлечь внимание американских студий. Легко представить себе подобный сюжет с участием двух актеров масштаба Брэда Питта или Леонардо Ди Каприо.

Надо сказать, что Сергей Члиянц, взявший на себя маркетинг картины, весьма серьезно подошел к презентации: к питчингу были специально выпущены рекламные брошюры с действительно ослепительными видами Чукотки (место съемок) и заманчивым предложением для журналистов слетать на этот край света за счет продюсера.

К потенциальным коммерческим хитам необходимо отнести и проект Елены Яцуры, единогласно признанный жюри лучшим — и с точки зрения презентации, и с точки зрения сути картины. Это представление хочется описать в стиле «безумству храбрых поем мы песню». Фантастическая история приключений летающей тарелки (!) на Земле — стоимостью в 10 миллионов долларов (при пороге окупаемости среднего отечественного фильма в 2 миллиона) — покорила суровые сердца «воротил» российского кинобизнеса. Правда, пока, кажется, только сердца, а не кошельки. Но Яцура умеет рисковать — именно в ее компании начинались фильмы «В движении», «Свои», «9 рота» и другие.

Трагикомическим эпизодом питчинга-2008 стало представление проекта «Лучшие друзья девушек». Элегантная комедия во французском духе про любовь, приключения и, как нетрудно догадаться, бриллианты, по моим прогнозам, должна была стать чемпионом по сбору потенциальных партнеров и инвесторов. Все характеристики внятного и разумного фильма были налицо: чрезвычайно востребованный жанр, увлекательный синопсис, вменяемый бюджет. Но вмешался абсолютно нерациональный фактор в лице «агента национальной безопасности». Своего сопродюсера Анастасию Перову Михаил Пореченков практически лишил возможности представить проект, а сам сообщить что-либо по существу дела оказался не в состоянии. Вместе с тем, несмотря на непарламентскую форму презентации, известный актер и продюсер выполнил свою внутреннюю задачу (правда, совершенно неочевидную для аудитории). Как выяснилось впоследствии, на питчинге Пореченков вел прямую дуэль с тогдашним прокатчиком своего «блокбастера» «День Д». С конца мая по всей Москве висели афиши, анонсировавшие выход картины с 3 июля. Но так как прокатчик на требования продюсера не шел, Пореченков после питчинга договорился с конкурирующей конторой и в итоге выпускает картину осенью.

История эта на фестивале бурно обсуждалась и, надо признать, сделала питчингу большую рекламу. Но важнее другое: именно презентация Пореченкова обнажила едва ли не главный внутренний конфликт нынешней российской киноиндустрии — отношения продюсеров и прокатчиков. Дело в том, что именно от хозяев кинотеатральных сетей сейчас впрямую зависит, какие фильмы и как будет смотреть зритель.

Большую часть проектов, представленных на питчинге, я могла бы рекомендовать друзьям и знакомым. Продюсеры этих картин уже «не играют на понижение» (по крайней мере, когда производят кино, а не телефильмы), снимают то, что готовы смотреть сами. Но качественное кино упирается в глухую стену «ограниченного» (или вовсе никакого) проката: дистрибьюторам одинаково чужды и благотворительность, и желание потратить годы на то, чтобы научиться разговаривать именно с тем зрителем, которым не нужны ни «Мумия-3», ни «Солдаты неудачи».

Из семи проектов, представленных в прошлом году на питчинге в Сочи, четыре уже произведены. Два из них были отобраны в программы «Кинотавра»: фильм «Четыре возраста любви» режиссера С.Мокрицкого и продюсера Н.Мокрицкой представлен в официальном конкурсе «Кинотавра», «Розыгрыш» показан в сочинской программе «Кино на площади». Фильмы «Парни с Марса» (режиссер С.Осепьян, продюсер Е.Гиндилис) и «Сумасшедшая помощь» (режиссер Б.Хлебников, продюсер Р.Борисевич) должны выйти в прокат в ближайшее время. И хотя это бесспорно внушает оптимизм, все же удачный прокат таких фильмов больше пока зависит от стечения обстоятельств — как правило, неблагоприятных, — чем от художественного уровня самого кино. Как только появится альтернативная — независимая — система неблокбастерного проката, у таких продюсеров появится шанс. И, соответственно, питчинг как инструмент развития киноиндустрии сможет заработать в полную силу.

И все же он в некоторой степени уже эффективно работает. В этом году в зале не было свободных мест, люди сидели на подоконниках и стояли у стен, причем тут были и прокатчики, и представители всех присутствовавших на фестивале телеканалов, рассматривавшие возможности финансирования заинтересовавших их проектов, ведущие журналисты, пишущие о кино, отборщики европейских фестивалей, зарубежные журналисты и киноведы, продюсеры.

Несмотря на вполне жесткие и прямые вопросы, жюри питчинга запомнилось и аудитории, и участникам как чрезвычайно доброжелательное, исполненное профессионализма и искреннего интереса к проектам. Более представительный судейский состав из отечественных кинодеятелей собрать уже не удастся. Так что логичным продолжением в следующем году может стать появление в жюри иностранных продюсеров, представителей европейских фондов и фестивалей.

Еще одна важная деталь: презентации новых проектов в рамках ММКФ этого года (которые делают талантливые люди из «Синефантома») тоже назывались «питчингом»: к непривычному термину привыкли, его приняли, слово «пошло в народ» и, пожалуй, даже становится модным. В случае с ММКФ показательно именно использование нового бренда. На деле встречи авторов-создателей фильмов с благожелательной и заинтересованной аудиторией в Москве — за некоторым исключением — были мало похожи на питчинг как таковой. Здесь были представлены и наполовину снятые фильмы, и идеи будущих картин, и сценарии, и режиссерские проекты, и продюсерские проекты, которые уже вступают в съемочную фазу. Беседы, обсуждения, представления идей и новаторских конструкций из разных сфер искусства (кроме кинофильмов, в «Синефантоме» показывали еще и перформансы, обсуждали выставочные проекты, создавали сценарии с помощью аудитории) — часто другой природы, что при этом ничуть не умаляет их значение. Отсутствие строгого отбора «по категории» дает возможность создать живой коктейль, свести вместе людей, которые иначе вряд ли встретились бы друг с другом, и тем самым расширить кругозор слушателей и участников. На ММКФ значительно меньше зал и, соответственно, аудитория — всего в зале кинотеатра «Октябрь», где обжился «Синефантом», могут разместиться человек пятьдесят от силы. В отличие от «Кинотавра», где на питчинге было около двухсот гостей. Здесь каждая идея принималась в гораздо более комфортной, уютной, домашней атмосфере. Другое дело, что помочь реально «двинуть» проект вряд ли кто-то смог: финансово состоятельных продюсеров присутствовало немного. Правда, в кино контакты причудливы: никогда не знаешь, какая именно встреча принесет тебе пользу и деньги. Да и любое обсуждение проекта всегда полезно, кинематографисты в самом деле страдают от отсутствия среды для профессионального общения. Так что жизнь питчинга и на Сочинском, и на Московском фестивалях только начинается.

ТИШИНА И КРИК

ИВАН ФОРГАЧ

Под прикрытием культурной миссии

До нынешнего года я был на «Кинотавре» лишь один раз, десять лет назад. Перемены очень заметные, которые, как мне кажется, отражают не просто кинематографический, но и общественный процесс в России. Некоторые параллели можно, конечно, соотнести с развитием постсоветского средневосточноевропейского региона. Но была и осталась одна большая разница. Несмотря на дезорганизованность 90-х, Россия, естественно, сохранила статус супердержавы, а среднеевропейские государства, в том числе и Венгрия, вдруг оказались на политической периферии. Это, на мой взгляд, играло очень важную роль в том, что в духовной жизни наших стран появились разные акценты.

С появлением гражданской демократии во всех сферах политической и культурной жизни в Венгрии подчеркивалось значение независимости, освобождения от всего советского и русского. Но скоро стало ясным, что в политическом и экономическом смысле независимой или хотя бы играющей какую-то свою роль на международной арене Венгрии уже нет и, вероятно, не будет. Поэтому чувство самостоятельности проявило себя прежде всего в культуре, в частности, как свобода слова. Это питало и кино, в котором авторы и критики сделали все возможное, чтобы можно было сохранить доминирующую позицию авторского кинематографа.

Что касается России, у иностранца здесь возникает такое ощущение, что процесс общественных изменений в духовной сфере во многом определяется осознанием национальной мощи и потенциального богатства. «Кинотавр» до 2005 года характеризовал какое-то стремление к помпезности, к подражанию «внешности» самых престижных и богатых кинофестивалей. Здесь формулировалась «заявка» на конкурентоспособное жанрово-коммерческое кинопроизводство.

С тех пор ситуация во многом изменилась. Венгрия вступила в ЕС и теперь является его восточной периферией. В стране уже много лет происходит разделяющая общество политическая борьба и отчасти как ее следствие экономическая стагнация. Государственный бюджет все меньшую сумму направляет в культуру, в том числе и кино. Можно было бы подумать, что это дает большие импульсы для какого-то процветания рыночного, в хорошем смысле слова, продюсерского кино. И действительно, появилось значительное число частных продюсеров.

Однако скоро стало ясным, что в Венгрии нет внутреннего рынка для профитоспособной кинематографии. Поэтому главным источником производства все еще является государство. И естественно, особенно по сегодняшним материальным условиям, что оно поддерживает исключительно низкобюджетное авторское кино. Именно его представители занимают все ключевые места в разного рода советах, определяют лицо венгерской кинематографии.

Важно другое: механическая поддержка авторского кино без настоящих талантов — а их сегодня явно мало — ведет к массе средних картин, которые в принципе никому не интересны. Их почти единственная функция — обеспечить существование некоторого количества авторов и продюсеров под лозунгом культурной миссии. И несмотря на то что в последнее время появились молодые режиссеры, которые сознательно и на хорошем уровне обратились к популярным жанрам, венгерское кино все-таки теряет живую связь с мировыми процессами, которые требуют переоценки роли и характера кинематографии. В Венгрии серьезно не размышляют ни о постоянном снижении количества, тем более качества, кинопублики, о новых структурах проката, о необходимости более тщательного выбора сценариев и скрупулезной работы над ними с учетом реальных прокатных возможностей. С этой точки зрения, венгерские национальные кинофестивали все еще продолжают заниматься, на мой взгляд, безответственной и бесплодной защитой старых традиций арткино.

Общую ситуацию в России я, конечно, оценивать не могу, но всем ясно, что тут происходит экономический подъем, стабилизация политических и общественных отношений. Видимо, благодаря этому перед российским кино открылся огромный внутренний рынок, который в принципе сам по себе способен обеспечить рентабельность как жанровых, так и авторских произведений, не говоря уже о телесериалах. Одним словом, в вашем кино началось реальное обеспечение внутренней материальной базы. Тем не менее меня удивило, что сегодняшний «Кинотавр» столь концептуально и откровенно признается в трезвом продюсерском подходе. Это заметно даже в каталоге, в котором директор программ Ситора Алиева, рассуждая о принципах селекции, вместо протокольных слов дает краткую, при этом непривычно содержательную характеристику основных явлений и проблем современной российской кинематографии.

Судя по этому тексту, трудности в нынешней России те же, что в Венгрии: деньги, авторское кино как самопиар и, несмотря на благоприятные условия, отсутствие качественного мейнстрима. К сожалению, и к нам относится меткая фраза Алиевой: «Можно с огорчением признать, что сегодня в кино время скорее активных людей, чем талантливых». Однако есть очень заметная разница в подходе к оценке и решению этих проблем у вас и у нас: несопоставима степень присутствия зрелого продюсерского взгляда, который способен видеть явления в глобальном процессе современного развития кинематографии. Составитель программ «Кинотавра» пишет: «У нас в этом году был большой соблазн и реальная возможность сделать чисто артхаусную программу». Значит, представление артхаусного кино уже не является единственной или главной целью фестиваля. Его преобладание — это просто знак низкого уровня жанровых фильмов. И очень характерно, что в конце текста, призывая к улучшению общей ситуации, Ситора Алиева обращается не к режиссерам и сценаристам, а исключительно к продюсерам: «Продюсерство было, есть и будет зоной повышенного риска. Но без риска оно теряет свой главный смысл. Рискуйте, господа продюсеры!»

Да, именно продюсеры сегодня обеспечивают финансовые основу и организацию ведущего российского фестиваля. И при этом активно присутствуют на нем. Участвуют в «круглых столах», пичингах, обсуждениях фильмов, стараются объяснить, когда и почему нельзя или не стоит рисковать. Для меня это обстоятельство является самой положительной, а по венгерским меркам — своеобразной чертой «Кинотавра». Кроме показов фестиваль становится местом нормального разговора между продюсерами и критиками, авторами и киноведами, азартными миссионерами и рядовыми поклонниками кинокультуры.

Продюсеры обычно говорят о своей зависимости от вульгарности социального заказа. Большинство критиков возражают. Я согласен с ними. Ведь вульгар-

ность — это, скорее, заказ рыночного кинопроизводства, которому именно таким образом легче и экономнее обеспечить повседневный товар для кинозалов и телеканалов. Сам зритель не требует вульгарности. Это доказывает хотя бы успех телепоказов качественного советского кино. Соблазн дешевки для зрителя заключается еще и в том, что он может презирать ее. В самом деле, он не сопереживает происходящему, а порой даже смеется над ним, как и над героями. Получает уверенность в том, что сам стоит выше этого потребительского «продукта».

Критики, киноведы, в свою очередь, говорят о том, что при нынешних условиях киноискусство уходит в тень, его надо любой ценой поддерживать, а иначе что произойдет с культурой? Но, если честно, нельзя ли считать, что престиж и большее количество снимаемых сегодня в мире артфильмов — это, кроме всего прочего, еще и просто своего рода заказ кинокритики и киноведения? Нам ведь нужен какой-то материал для работы. Как и необходимы эти фильмы кинофестивалям и поддерживаемым государством артсетям — с их узким кругом зрителей. Они абсолютно не могут существовать без работ каких-то загадочных духовных идолов. Их можно обожать, разгадывать, обсуждать.

Кажется, в наше время никто не хочет и не будет рисковать. Мы идем спокойно одним и тем же путем к разным рынкам. Можно и полезно, конечно, разговаривать, задавать вопросы, типа: «Почему нет настоящих социальных тем в новых российских фильмах?» Однако ясно, что сегодня вообще мало кто глубоко анализирует (или хотя бы всерьез интересуется) острыми общественными проблемами, будь он кинокритик, литературовед, политолог. Тогда чего мы ждем от кинематографистов и продюсеров? Зачем рисковать? В жизни у каждого человека есть своя «история» — свои «сюжет», борьба, любовь. В ней ты можешь стать успешным или лузером. Это нормально. Сейчас большинство боится только одного: попасть в разного рода ценностные конфликты.

Десять лет назад я приехал на «Кинотавр» азартным защитником искусства, страстным поклонником советского кино. Тогда мы все еще были шокированы наплывом американских фильмов, старались противостоять их преобладанию. Российское кино уже тогда практически полностью было вытеснено из венгерского проката. Мы с коллегами-русистами пользовались любой возможностью для его распространения хотя бы в форме единичных показов. Кстати, была и публика, которая интересовалась русской культурой, как и вообще Россией. Такие мероприятия, кинонедели достаточно было просто объявить. Зрители приходили и с удовольствием смотрели даже средние картины, если в них было несколько талантливых моментов или их содержание давало новую информацию. Мы находились в этом смысле в конфликте с временем, в котором жили, хотя я и не склонен преувеличивать масштабы этого конфликта.

Из программы «Кинотавра» этого года можно составить приличную Неделю российского кино. Мне обязательно хотелось бы показать фильмы «Дикое поле», «Пленный», «Плюс один», «Четыре возраста любви», «Баксы», «Новая земля» и «Все умрут, а я останусь».

Однако со времени проведения последней (из редких) российской Недели прошло десять лет. Интерес остался, но нет прежнего азарта. Я приехал на «Кинотавр» уже прагматичным критиком и куратором кинопрограмм. Изредка проповедую лишь в принятых рамках профессии критика, но теперь у меня появился трезвый продюсерский взгляд, стараюсь реально смотреть на вещи. Мне приходится учитывать, что в последние годы интерес к русскому кино в Венгрии резко упал. Заметное снижение посещаемости кинотеатров — мировое явление. По собственному горькому опыту знаю, что каждый показ нужно тщательно подготовить всякого рода рекламой, пиаром. Необходима строгая селекция и не просто из-за все более маленького бюджета, который уже не дает возможности показать все, что хочется.

Зрителя надо заманить в кино. Он приходит лишь в том случае, если уверен, что будет смотреть очень качественные, жанрово определенные картины, значимые произведения, которые он просто не может пропустить. К сожалению, с такой точки зрения, новые российские фильмы, показанные на «Кинотавре», включая и те, что я выделил, недостаточно обязательны для знакомства. Их спокойно можно и не смотреть, особенно в кинотеатре.

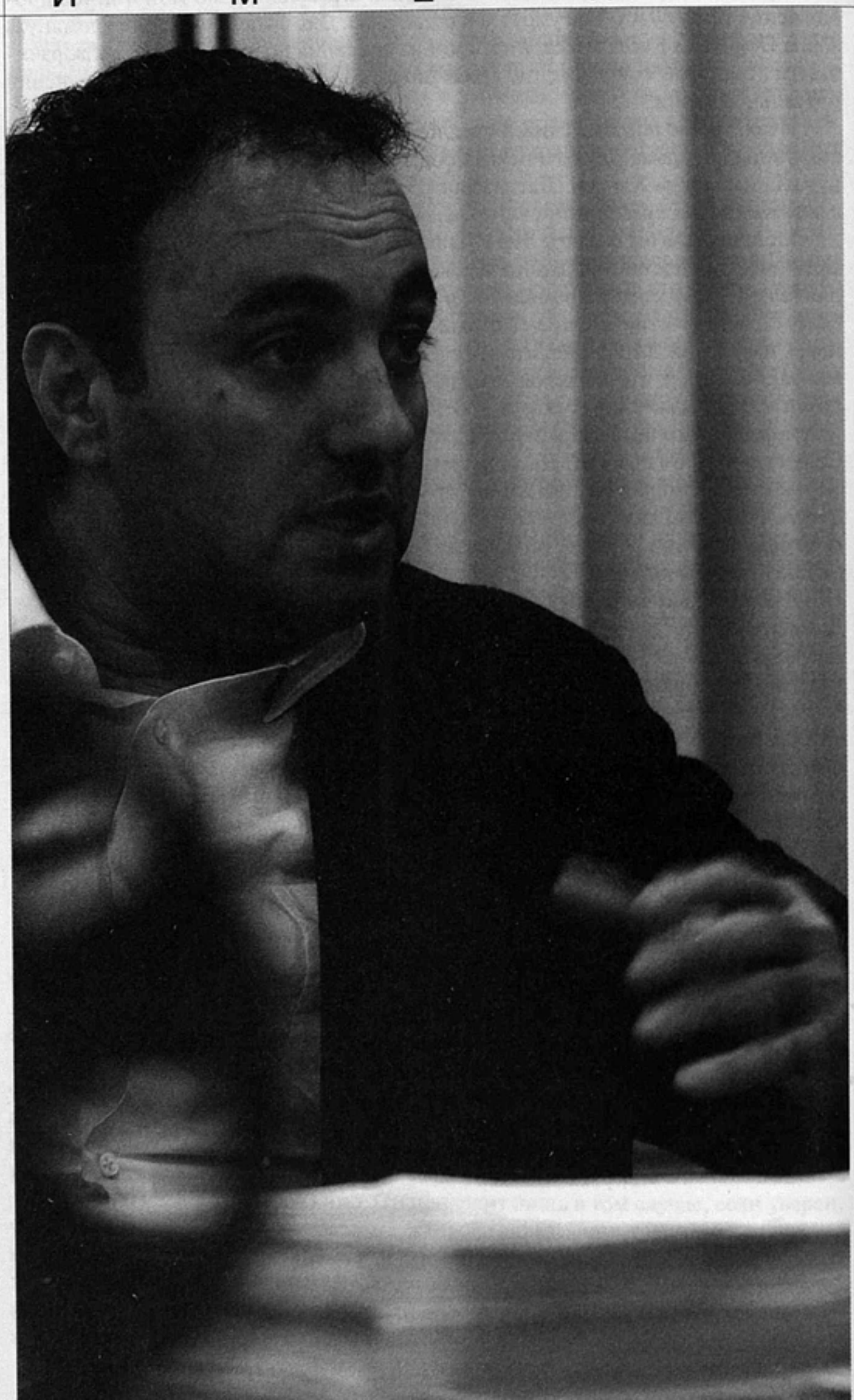
Мне кажется, что несмотря на талант, на оригинальные моменты, благие намерения, в большинстве этих картин нет искренних творческих амбиций. Авторы честно создают — используя, конечно, модные драматургические и визуальные решения, — «какой-то мир с каким-то сюжетом». Но без глубокого, яркого художественного конфликта, который способен по-настоящему захватить зрителя. Ну, молодой врач в захолустье лечит милых местных чудаков, действие стоит на месте экспозиции («Дикое поле»). Панковский мир с наркотиками, криминалом, одиночеством («Нирвана»). Школа, дискотека, жестокость подростков, беспомощность родителей, описательность и штампы: агрессивное, но монотонное продолжение темы 80-х («Все умрут, а я останусь»). Для сравнения стоит упомянуть Alpha Dog Ника Кассаветеса, в котором из описания подобной среды разворачивается страшный конфликт, где герои никак не могут отказаться от исполнения ритуальной казни.

Итак, трезво поразмыслив, я предложил бы венгерскому зрителю посмотреть всего четыре фильма всех сочинских программ — «12» Никиты Михалкова, «Исчезнувшая империя» Карена Шахназарова, «Шультес» Бакура Бакурадзе и «Юрьев день» Кирилла Серебренникова. (Надеюсь, что смогу их показать.)

Можно было бы сказать, что «Шультес» — тоже не более, чем описание психологического состояния одного человека. Да, монотонный ритм, долгие статичные планы, иногда даже намеренно пустые. Но вместе с тем мы до конца и все более сильно чувствуем какое-то странное, тихое, но нарастающее в нас напряжение. Сначала нас интересует, кто этот человек на экране. Ждем ответа, его нет, но все-таки кажется, что мы героя разгадаем. Узнаем, что он карманник, но и это не помогает. Он живет в отчуждении? Или наоборот? Он является единственным уравновешенным человеком в отчужденной среде? Нет ответа, но и как будто есть. Существует ли он вообще? Не живет или живет, потому что забывает, что живет? И чем больше вопросов, тем яснее, что в этом образе раскрывается правдивый внутренний конфликт нашей сегодяшней жизни. Хотелось бы сказать, что индивидуальной жизни вообще, но я все же надеюсь, что картина через двадцать лет уже не будет актуальной.

Я обязательно включил бы в свою программу «Юрьев день» Серебренникова. Должен сказать, что мне далек его художественный мир, метафизическая атмосфера. Визуальное изображение часто кажется манерным, как и модные композиционные решения, медитативность. (В Венгрии, например, фильмы всемирно известного режиссера Белы Тарра представляют подобный стиль.) Вместе с тем «Юрьев день» — масштабная в духовном и эстетическом смысле картина. С ней интересно разговаривать, полемизировать. Ведь она представляет далеко не стереотипную версию очень важного процесса — обращения человека к своим корням. Героиня возвращается в родные места не для внутреннего очищения — она, как туристка, хочет показать их своему сыну, а заодно и проститься — перед эмиграцией. Но когда сын загадочно исчезает, начинается действие, которое постепенно обретает символическое значение. Превращается в сложный содержательный процесс. Мать отчаянно ищет сына, то есть свое настоящее и будущее. Но в соответствии с российскими культурными кодами она вынуждена (!) искать его в прошлом. И чем отчаяннее героиня всматривается в свое настоящее, тем глубже погружается в прошлое. Оно — живое, и она становится его пленником. Ее метаморфоза — это вовсе не результат свободного выбора, осознанного решения и т.п. Это, скорее, роковая перемена участи. Бытие, в котором можно найти лишь Бога и смириться. Но это лишь одна, и сугубо светская, интерпретация «Юрьева дня». Понимаю, что существует множество других — тем фильм и интересен.

И М Е Н А



Александр Роднянский

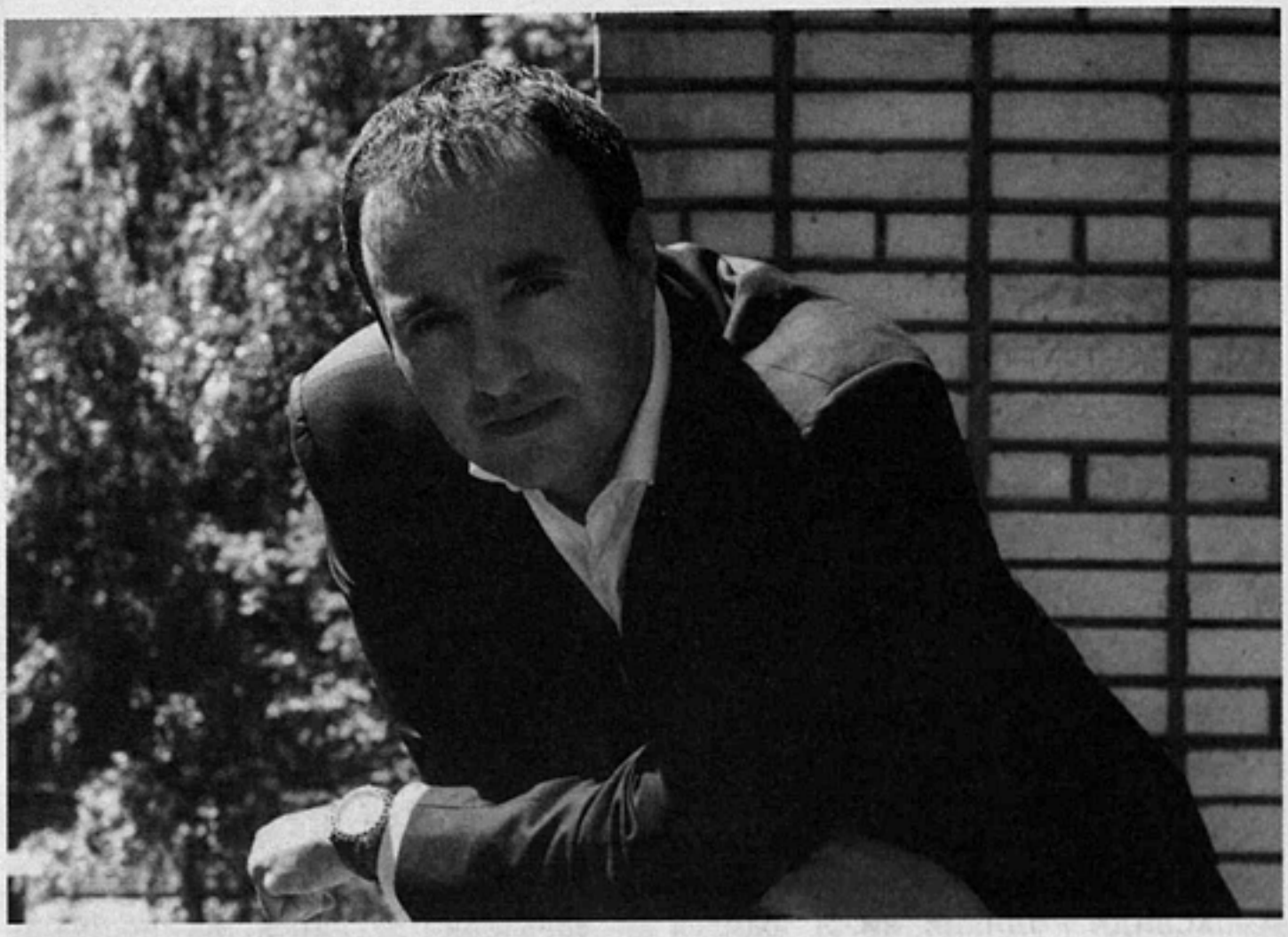
АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ

Отравление адреналином

Документалист на «фабрике грез»

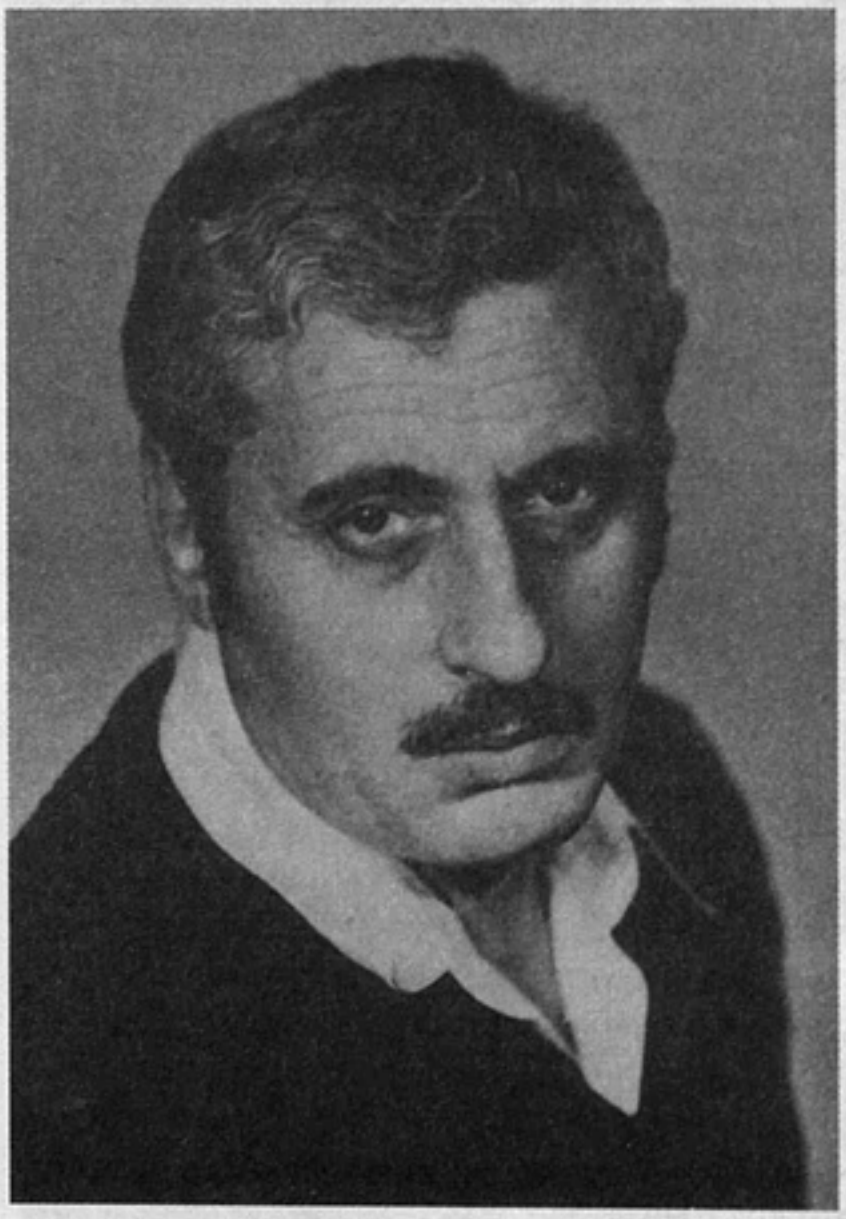
БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДМИТРИЙ ТРОЯНОВСКИЙ

Дмитрий Трояновский. Александр Ефимович, вас называют «кинематографистом в четвертом поколении». Не могли бы вы это расшифровать?
Александр Роднянский. Я родился на территории Украинской киностудии хроникально-документальных фильмов. Там стоял наш дом. На этой студии работала вся моя семья. Мой отец — главным инженером, дед — сценаристом, редактором и главным редактором. Ему еще довелось участвовать и в создании киностудии «Молдова-филм». Мама была критиком и киноведом, одним из организаторов Украинского отделения Бюро пропаганды киноискусства, а после распада СССР стала продюсером. Бабушка по материнской линии была актрисой немого кино. Ее отец, мой прадед, еще до революции пытался производить фильмы. Судьба сложилась так, что мои предки обосновались в Киеве. И в кино.
Д.Трояновский. Не скучаете ли вы по Киеву?
А.Роднянский. Наверное, нет, тем более что я бываю там довольно часто. Киев замечательный город, если ты не связан с ним деловыми и профессиональными обязательствами. У меня есть тоска не по сегодняшнему Киеву, а по Киеву, которого нет. Это, вероятно, и есть то, что обычно называется ностальгией. Города, который я считал своим, для меня сегодня нет. Возможно, это брюзжание, но там уже нет людей, благодаря которым складывалась его атмосфера. Я по тому городу скучаю, а не по нынешнему, с его бурлящей политической жизнью.
Д.Трояновский. Насколько я знаю, одним из ваших первых проектов как телевизионного продюсера был фильм о вашем учителе Феликсе Соболеве.
А.Роднянский. Соболев был совершенно удивительной личностью. Он был меньше всего похож на классического преподавателя — не расположен к мягкому, вдумчивому, толерантному отношению к ученикам. Это был очень яркий действующий режиссер, безоговорочный лидер студии «Киевнаучфильм». Ненавидимый, как это часто бывает, периферийной частью коллег, которые считали, что он несправедливо стяжал все привилегии и заслонил остальных своей известностью. Соболев жил сложной жизнью. Одиночка. Его друзьями были только члены его группы и немногие ученики, которые могли стать таковыми только в том случае, если относились к профессии режиссера так же, как он сам. Дискомфортно живущий, предельно взыскательный, страдающий из-за несоответствия реальности придуманному им образу идеального художника, он был абсолютно нетерпим как преподаватель: мог ругаться, даже обзывать учеников. Актер по первому образованию, владеющий механизмом мгновенного самозавода, до пены на губах он мог ругать чуть ли не матом пятерых несчастных студентов, которые в результате длительных отборов попадали в его мастерскую. Но те, кто выдержал первые два-три года, становились частью того круга, от которого всем остальным очень хотелось услышать одобрение или, по крайней мере, не услышать чего-либо отрицательного. Теперь уже они, «соболевские ученики», определяли, сделано ли на студии что-то стоящее или нет.



Александр Роднянский

Тем, кто испытал на себе созданную Соболевым систему критериев и выдержал ее, все остальное было легко. Я, по крайней мере, уже ничего не боялся, после того как двадцать-тридцать раз переписывал сценарий «трехминутки», почти столько же — переснимал примитивнейшие по своей задаче репортажи, которые на других курсах принимали с ходу. А мы на полном серьезе экранизировали чуть ли не телефонную книгу, или нас заставляли делать пять одинаковых репортажей про парикмахера, и сразу становилось ясно — кто есть кто как режиссер. Главное, чтобы все были в равных условиях. Нас заставляли писать сценарии, построенные исключительно на шумах, на цветовых сочетаниях, на деталях костюма.



Феликс Соболев

Это было удивительно для студентов других мастерских, но еще более удивительным был сам наш учитель. Не просто действующий, а не отставной, как многие педагоги, режиссер, но и абсолютный лидер своего поколения, создатель собственного кинематографа и уникальной творческой манеры. Он покорил огромную аудиторию захватывающими и глубокими по смыслу историями, сделанными на том материале, который до него большинству зрителей, включая и самых образованных, был неинтересен. Как истинный шестидесятник, он уверовал в науку, воспринимал ее как новый храм, построив который, люди придут к процветанию. Умный и склонный к рефлексии, несмотря на свою

крайнюю эмоциональность, он к 70-м годам разочаровался в науке. И тогда появились его великие фильмы о психологии и, в частности, о природе конформизма. Он один из первых заметил, что научно-технический прогресс не делает человека лучше, свободнее, а, напротив, предоставляет массу возможностей для манипулирования человеческим сознанием. Позже он разочаровался и в психологии. Обратился к истории и антропологии, попытался понять, что же сделало человека человеком. Тогда появился один из его главных и наиболее пострадавших от цензуры фильмов, который по замыслу должен был называться «У истоков человечности», а вышел в прокат под названием «У истоков человечества».

Вот к какому режиссеру и учителю мне повезло попасть. Это был совершенно особый и, как я сейчас понимаю, очень одинокий человек. Умер он очень неожиданно и трагично, когда стоял на пороге компромисса. Он жил, постоянно сопротивляясь давлению власти, а в какой-то момент должен был как режиссер сделать то, чему он уже был не в силах сопротивляться. А жить дальше на глубоком внутреннем разрыве его человеческая природа ему не позволила.

Соболев преподавал единственный предмет — свой собственный творческий метод и собственную жизнь... Больше ничему он нас не учил, но и это было очень много для тех, кто способен учиться. Из пятерых моих однокурсников реально завершили образование трое, а в профессии осталось и того меньше. Многие из тех, кто учился у Соболева, затем прошли школу его ассистентства и стали крупными режиссерами, поработав в его команде пять-десять лет. И это была намного более серьезная школа, чем киноинститут.

Я пытался сочетать работу и учебу, был ассистентом на нескольких последних соболевских фильмах: «Дерзайте, вы талантливы», «Когда исчезают барьеры» и на его самом последнем проекте, который он не успел завершить. Когда я поступил на первый курс, он как раз заканчивал «У истоков человечества», и мы пошли на студию смотреть фильм. Я знал, кто такой Соболев, но все равно испытал настоящее потрясение. Хорошо помню, как еще в первом классе нас повели на его фильм «Язык животных», и это оказалось одним из моих самых сильных кинематографических впечатлений. Причем оно во мне осталось навсегда и, возможно, предопределило выбор профессии — режиссер неигрового кино. Да и Соболева в качестве педагога. Безусловно, я и сам интересовался всем, что имело отношение к научному познанию, но трактовка науки, предложенная Соболевым, была осо-

«Жара»

бой. Именно он заставил миллионы людей прийти в кинотеатры на научные фильмы. Ни до, ни после него это не удавалось никому. Он рассказывал о науке и природе так, что к концу фильма тайн оказывалось больше, чем перед его началом. Он умел создавать атмосферу поиска истины, пробуждая в каждом зрителе свойственный нашей природе фундаментальный инстинкт познания. В общем, это был необыкновенный человек. Кстати, в телевизионном фильме, который вы упомянули, девять серий...

Д.Трояновский. А когда вы стали режиссером, чем руководствовались при выборе тем и персонажей для ваших фильмов?

А.Роднянский. Документальное кино — это определенный способ выяснения отношений с самим собой, поэтому я выбирал героев, позволяющих через них понять самого себя. Я никогда не верил, что в документальном кино можно полностью раскрыть того человека, которого снимаешь. Считаю, что на самом деле мы можем получить только то, что от него в данный момент хотим. Но это не будет полный объем его личности, который раскрывается только при длительном знакомстве, когда мы видим отношения героя с семьей, друзьями, партнерами по работе. Поэтому для меня мои персонажи были всего лишь частью исследования какой-либо важной темы. Я выбирал ее, а затем интегрировал в нее нужные мне персонажи, не зная их достаточно глубоко. Допустим, мне нужна была семья беженцев, желательно с территории военного конфликта, переехавшая в Чернобыльскую зону. Я не знал эту семью — встретил ее случайно. Есть документалисты, которые увлекаются какой-то одной историей, заражаются ею и снимают серьезное и глубокое кино. Мне же всегда была близка многолинейная полифоническая драматургия. И героев я выбирал соответственно. Все они, к сожалению, — предмет нашего виртуального насилия. Я имею в виду режиссеров неигрового кино.

Д.Трояновский. Остались ли у вас нереализованные режиссерские замыслы?

А.Роднянский. Да, море, много больше, чем реализованных. Все, связанное с кино, закончилось давным-давно и в один момент. Некоторые из замыслов претерпели массу изменений, но не устарели, потому что я никогда не стремился делать фильмы о конкретных событиях или людях. Мне всегда было интересно то, что Соболев называл «хронограммой эмоций». Он заставлял нас записывать, как мы входим в сильные переживания, фиксировать на бумаге смену своих эмоциональных состояний, так чтобы можно было их потом восстановить. Такая хроно-

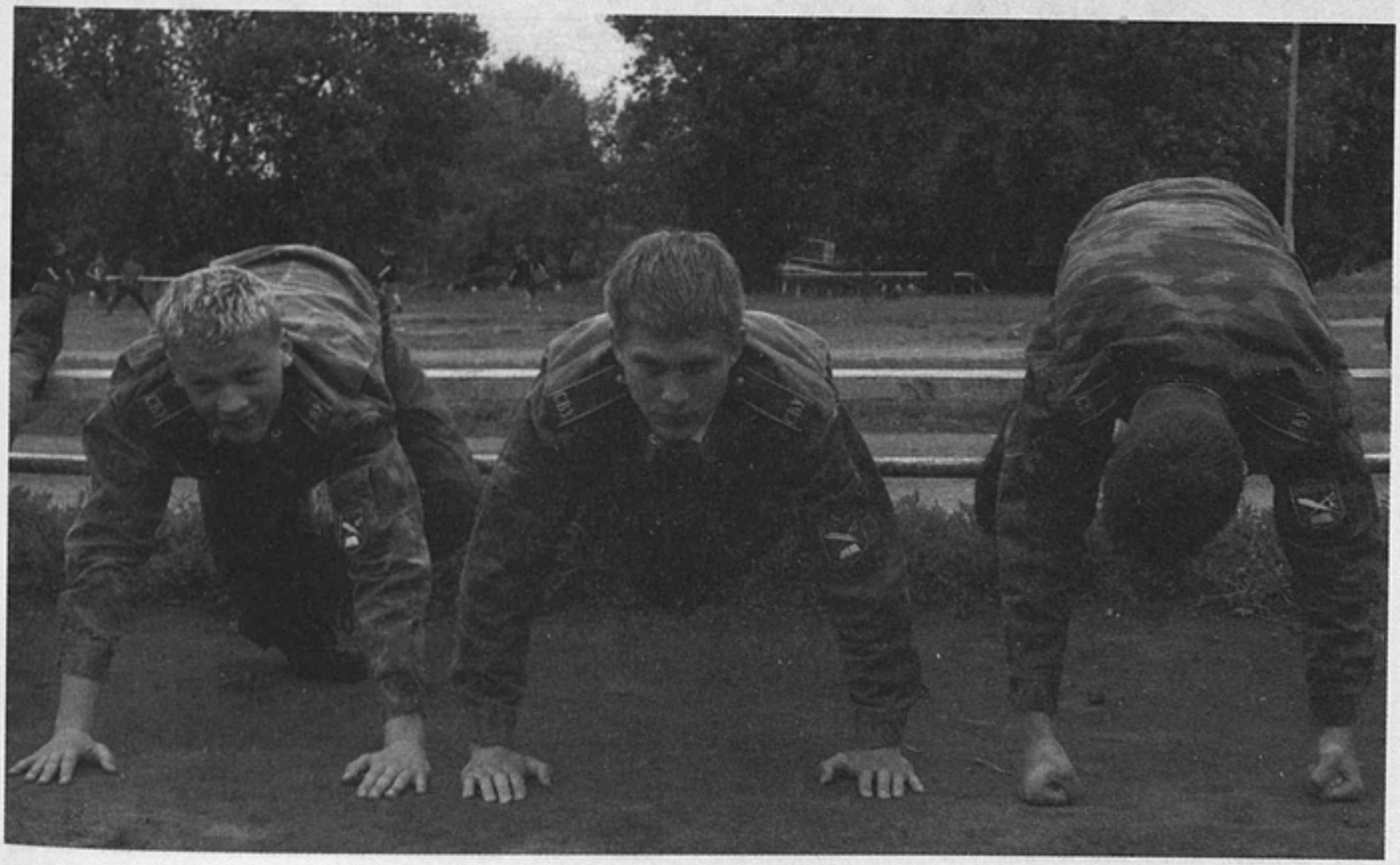
грамма до сих пор присутствует где-то во мне. Не хочу сказать, что испытываю чудовищное желание все это снять, но какая-то тяга осталась, и я думаю, что было бы правильно когда-нибудь к этому вернуться.

Д.Трояновский. А если бы это произошло, показали бы вы эти свои фильмы по каналам СТС и «Домашний»?

А.Роднянский. Вряд ли. Те каналы, к которым я имею отношение, не связаны с подобного рода кино. Они, по сути, другого жанра. Я исхожу из того, что телеканал как форма коммуникации рассчитан на двадцатичетырехчасовой диалог с аудиторией, объединенной определенными признаками, интересами, способами понимания мира, интонациями, тем, что заставляет выбирать, в том числе и систему торговых марок в мире потребления. Каналы являются определенной системой координат, объединяющей людей по их вкусам, предпочтениям. Если говорить о тех каналах, к которым я сегодня имею отношение, то они легко опознаваемы, если иметь в виду самое главное в телевидении — бренд, способный подать сигнал тем, кто хочет именно это смотреть. Авторское документальное кино, которое мне было интересно делать как режиссеру, в систему этих характеристик никак не вписывается. А делать документальное телевизионное кино для такого рода каналов мне как режиссеру не очень интересно.

Д.Трояновский. Когда вы пришли на СТС, он был единственным развлекательным каналом, а сейчас развлечения доминируют на всем телевидении. Не тяжело ли выдерживать конкуренцию?

А.Роднянский. Очень тяжело. Я думаю, что это ключевая проблема не только СТС, которому было очень комфортно в статусе уникального предложения на общем фоне информационного телевидения, познавательно насыщенного и дискуссионного. Кстати, советское телевидение, если исключить из него идеологический компонент, было очень увлекательным и вовсе не бездарным — настоящим просветительским телевидением. Во времена перестройки оно стало дискуссионной площадкой. На этом фоне СТС был уникальным предложением, уносившим зрителя в заоблачный мир мечтаний, этакая фабрика грез. Теперь, когда в нее превратилось все отечественное телевидение, стало трудно не только СТС, но и зрителю, который лишился серьезного выбора. Сейчас есть двадцать эфирных каналов, завтра будет сто, включая платные, кабельные, спутниковые, какие угодно по способу доставки. Со временем их будут тысячи, это совершенно очевидно. Телевидение мне нравится именно в формате огромной библиотеки, с бес-



«Кадетство»

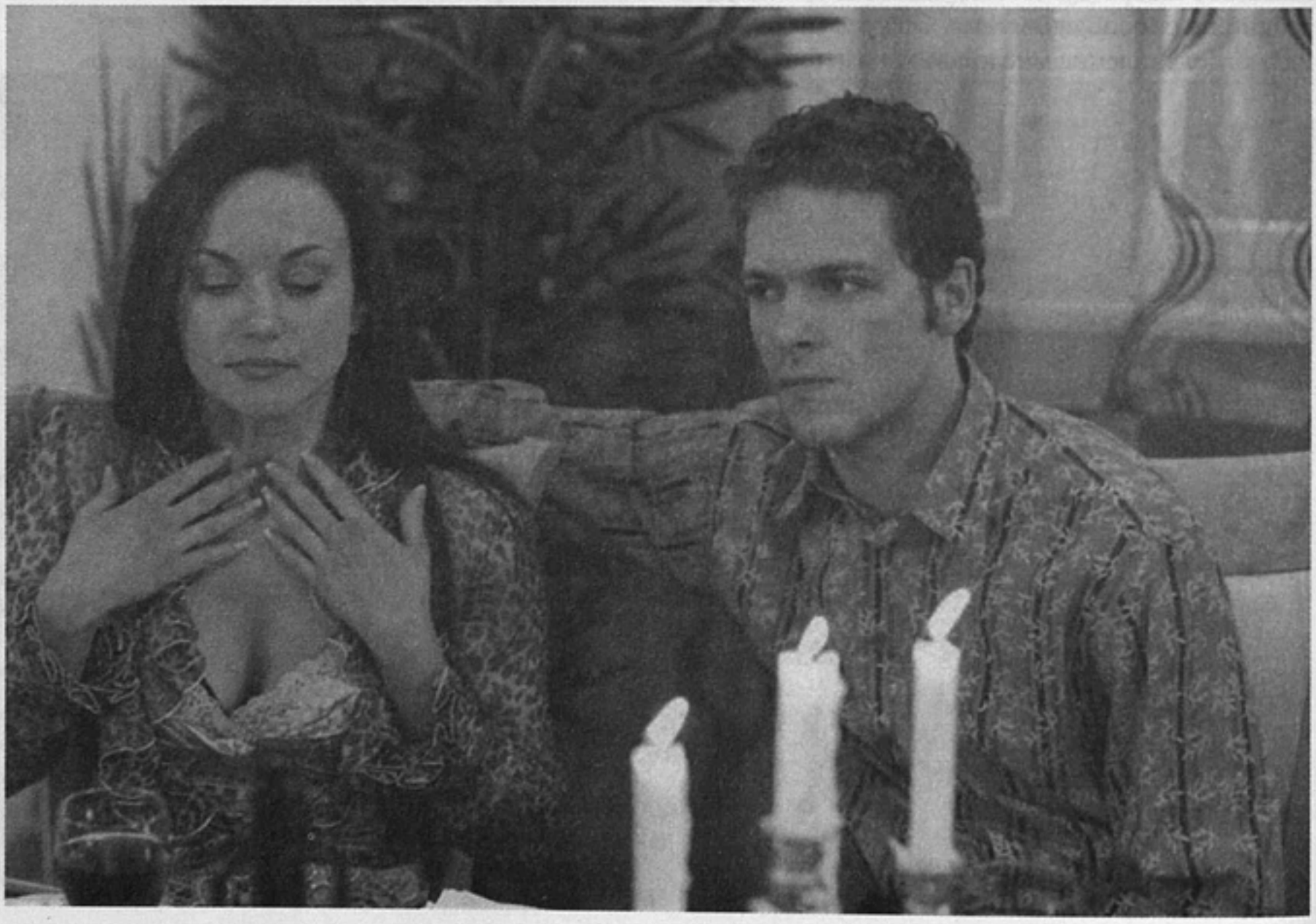
конечными возможностями выбора. Если мне будет интересен канал, скажем, по истории Средних веков Европы, я буду смотреть именно его. И это обязательно будет через тридцать или сорок лет, а может, и раньше. А сейчас у нас одно сплошное развлекательное телевидение.

Д.Трояновский. С самого начала СТС жестко дистанцировался как от политики, так и от желтого телевидения. Не входит ли это в противоречие с вашими бизнес-задачами?

А.Роднянский. Долгое время не входило, мы хотели и хотим делать репутационное, вменяемое и ответственное телевидение. Это по-человечески интересно, и многие из тех, кто работает на СТС, не способны делать другое. Но времена для этого не очень подходящие. Сейчас бурно развиваются жанры — и таблоидные, и желтые, и трэш. Когда создатели многих программ, не стесняясь, переходят некую границу, которая прежде долгое время соблюдалась, то сразу привлекают к себе зрительское внимание. Нам приходится действительно чрезвычайно тяжело. Но менять систему координат мы не собираемся. Не потому, что такие хорошие и благородные, а из-за ответственности перед зрителями. У нас все равно достаточно большая лояльная к каналу аудитория. Она может быть сейчас меньше, чем во времена прежних гиперуспехов, но она все еще очень велика. И побеждать мы можем только на том поле, на котором существовали. И только благодаря поиску новых жанров и конвергенций, в рамках, заданных СТС и его брендовыми атрибутами ценностей. Я думаю, в таблоиды мы не пойдем в любом случае. Да и, наверное, у нас это не получится так же ловко, как у тех, кто на этом выстроил свои, достаточно успешные отношения с аудиторией.

Конечно, есть масса искушений. И самое большое — поддаться на провокацию чужого успеха, потому что если у других получилось, почему бы и нам не попробовать? Например, если СТС завтра начнет делать «Новости», то это успеха не принесет, даже если они будут самыми замечательными. СТС не тот канал, на котором ищут новости. Примитивный пример, но он касается не только определенного рода жанров, но и диалогов в сериалах, их интонаций, отношений героев, которые становятся частью драматических коллизий, —

«Дочки-матери»



всего того, что произвольно изменить нельзя. Но мы изменяем, к сожалению, и платим, конечно, за это.

Д.Трояновский. Была эпоха телеигр, была эпоха реалити-шоу, а сейчас какая?

А.Роднянский. Сериалов, безусловно. Теленовелл, доминирующих в эфире, таких историй, где все сводится к мальчику и девочке, женщине и мужчине. Главный вопрос их удачи или неудачи — это количество серий, которое отделит нас от первой встречи до последнего и убедительного поцелуя, свидетельствующего о победе любви над всеми препятствиями. И еще история Золушки, или возмездия женщины, обиженной обстоятельствами, с обязательным торжеством справедливости в финале. Социальная сказка, транслирующая в основном на женскую аудиторию уверенность в том, что все может быть хорошо. Такая вот социальная терапия. На телевидении сейчас время теленовелл и общего жанра, связанного со звездами, которых можно вбросить в любые условия — от необитаемого острова до цирковой арены, от фигурного катания до боксерского ринга — и посмотреть, как эти почему-то интересные сегодня широкой аудитории люди проявятся в столь необычных обстоятельствах. Вот два главных жанра.

Д.Трояновский. Как вы думаете, в ближайшее время произойдет смена эпохи?

А.Роднянский. Конечно, произойдет. Потому что происходит некое перенасыщение. Уходит со временем атмосфера искренности и откровенности. Живая речь превращается в общие слова и идиоматические обороты и уже не воспринимается всерьез. Тогда возникает необходимость прорыва, прежде всего языкового, не связанного с социальной стороной жизни. Постепенно одни и те же люди или интонации, с которыми рассказываются те или иные истории, надоедают, теряют актуальность и превращаются в пустопорожний треп. И в этот момент телевидение меняется. Выигрывает тот, кто почувствует это раньше всех и найдет в себе или вне себя способы говорить иначе. Так начинается некий новый этап, новый язык, происходит прорыв к новой искренности, когда вы снова начинаете верить в то, что происходит на экране. Не просто улавливаете каждое слово, но и интонации, и смену настроения в выражении лица. Это очень сложно, но неизбежно должно произойти.

Д.Трояновский. Вы говорили, что одним из принципов вашего ТВ является эффект неожиданности. По-прежнему ли это так?

А.Роднянский. Это идеальный вариант. Я думаю, что мы проигрываем, когда мы предсказуемы. С этой точки зрения, с обратного угла неожиданность, сюрпризность должны быть условием нашего телевизионного предложения. Это не всегда получается, а когда не получается, мы оказываемся предсказуемыми, а значит — пресными, даже в условиях абсолютного качества, которое мы в состоянии обеспечить. Оказываемся не такими успешными или даже совсем не успешными.

Д.Трояновский. Что бы вы могли посоветовать человеку, начинающему свою творческую карьеру на телевидении именно сейчас?

А.Роднянский. Абсолютной трезвости, понимания того, что телевидение не является лишь сферой для реализации собственных амбиций. Это часть нашей технологической вселенной, она и будет постоянно меняться. Это чрезвычайно важный коммуникационный поток, адресованный миллионам очень разных людей, которые сейчас все больше дробятся на совершенно непохожие один на другой сегменты, разделенные вкусами, предпочтениями и пристрастиями. И чем дальше, тем это разделение будет все заметнее усиливаться. И с каждой из адресных аудиторий надо разговаривать на ее языке, и делать это предельно точно.

Самые большие, амбициозные, неожиданно звучащие (по крайней мере, на взгляд и вкус среднестатистических телепродюсеров и менеджеров, даже неприятные) проекты можно реализовывать так, что они будут успешны. Если они будут точно позиционированы. Очень важно понимать, что развитие телевидения обусловлено еще пока не артикулированными связями с психологическим состоянием аудитории. Это состояние зависит от множества факторов — от общественной ситуации, от политической, от погоды, сезона, от конкуренции в телевизионном пространстве, от того, что было вчера показано на экране, от того, что надоело безумно, и от того, кто надоел. Или от того, что, наоборот, очень хочется видеть. Причем все эти обстоятельства должны восприниматься

всего лишь как инструмент, который при правильном использовании дает возможность человеку, обладающему своим ви́дением, реализовать его с наибольшим эффектом.

Важно понять, что в нашу информационную эпоху творческий процесс не заканчивается после завершения работы над программой, а продолжается до тех пор, пока эту программу не начинает смотреть зритель. То, как будет выглядеть серия передач, программ, сериал или фильм еще до его просмотра, то, как вы его продвигаете, каким образом приглашаете к экрану свою аудиторию и даете ей возможность найти в вашем проекте интересного собеседника, — это такая же важная часть творческого процесса, как и создание программы. И от этого не в меньшей степени зависят ее успех или неуспех. Экономическая конкуренция — это не более чем особый современный язык, и рейтинги — не критерии качества, а не более чем математическое свидетельство успешности того или иного проекта. Надо понимать этот язык и уметь им пользоваться в своих интересах так, чтобы неумение высказаться или донести твое высказывание до зрителя не стало препятствием на пути реализации того, что хочется делать.

Д.Трояновский. Что вам больше всего нравится в вашей работе?

А.Роднянский. То же самое, что и не нравится. Безумный конвейер, ежедневный адреналин. Кинематограф по своей природе драматургичен: есть начало, кульминация и развязка. И есть пауза, и вы делите свою жизнь на названия фильмов, с которыми она связана. Вы помните не год, а название фильма, который вы тогда делали. А телевидение — это такая непрерывная «разливка стали». И даже если к 31 декабря вы готовили самый главный телепроект сезона, который должен был всех покорить и поразить, а он провалился, и вы устали, то у вас нет времени объяснять, что вы сделали все, что могли, и размышлять о превратностях судьбы. В любом случае, вы должны 1 января выпускать в эфир что-то новое — с верой, что уж этот проект обязательно завоюет сердца миллионов. И так каждый день. Вот это ощущение напряжения, адреналинового отравления — то, что мне в телевидении нравится. Пока...

В материале использованы кадры из фильмов и телесериалов, в продюсировании которых принимал участие Александр Роднянский.

ГЕОРГИЙ ДАРАХВЕЛИДЗЕ

Тот, кто заявил: «Я — кино»

Его лучшие фильмы были не поняты современниками и долгие годы существовали в сокращенных версиях, а сам он прожил более десяти лет в забвении. Только в конце 70-х о Майкле Пауэлле снова заговорили, и за тридцать лет он превратился из аутсайдера кинопроцесса в «главного кандидата на звание величайшего британского режиссера всех времен» — как написал журнал Sight & Sound в публикации к его столетию. Мартин Скорсезе восхищался его творчеством и стал его близким другом, Фрэнсис Форд Коппола пригласил его в качестве художественного консультанта на свою студию Zoetrope, Аки Каурисмяки посвятил ему один из своих фильмов. Пауэлл несколько раз был в СССР, но в русскоязычном киноведении, следовавшем за зарубежным в недооценке роли режиссера в истории кино, его реабилитация, несмотря на спорадические мини-ретроспективы, по-настоящему еще не началась. Этот процесс останется локализованным в гетто Интернет-форумов — где многим давно известно, кто такой Майкл Пауэлл, — если ориентация профессиональных изданий о кино на проверенных классиков и фестивальную моду не изменится кардинальным образом.

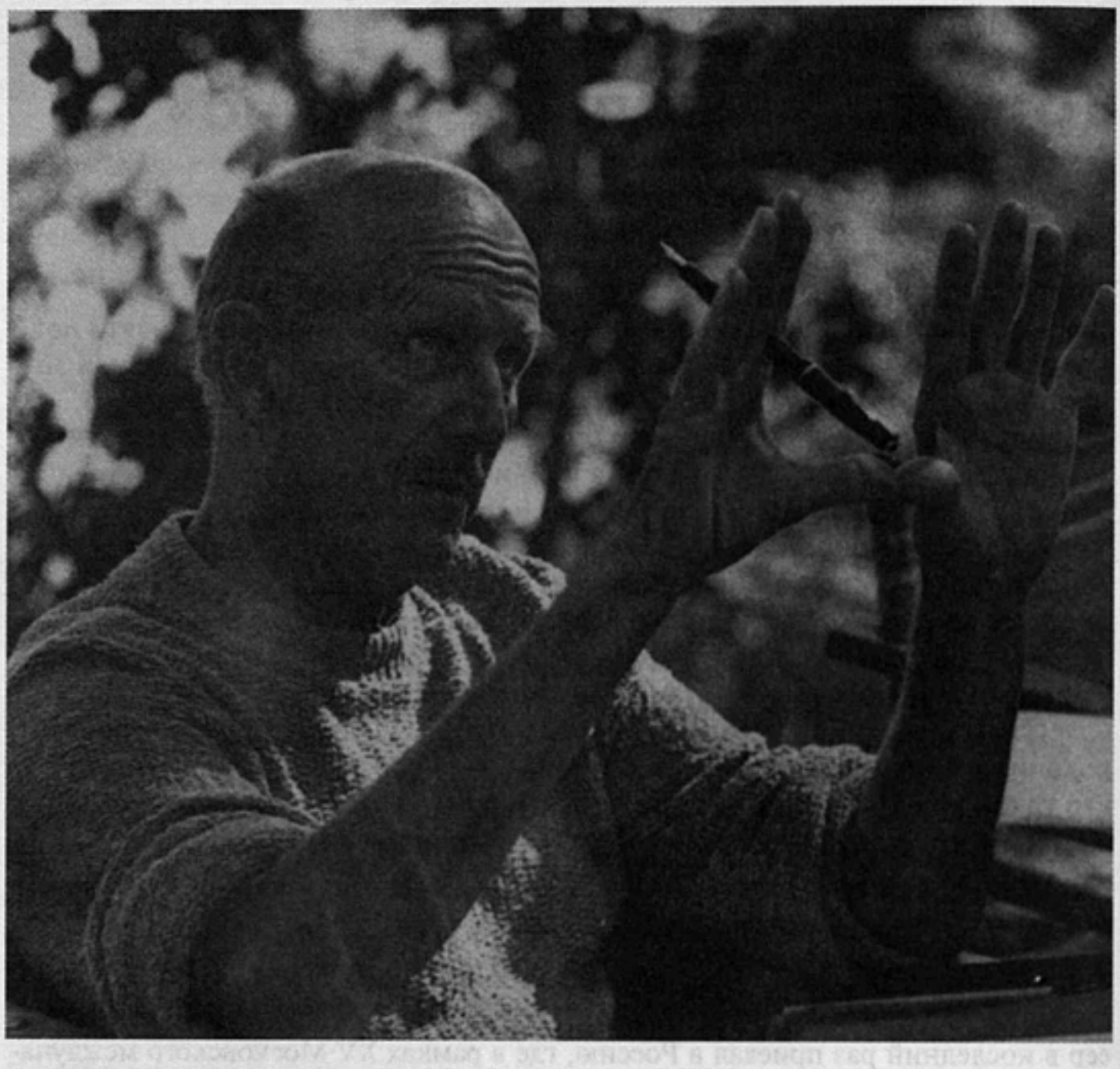
Своим единственным воспоминанием о Майкле Пауэлле я обязан, скорее, воображению, чем памяти. В июле 1989 года, за несколько месяцев до смерти, режиссер в последний раз приехал в Россию, где в рамках XV Московского международного кинофестиваля проходила ретроспектива его фильмов. В англоязычном киноведении это незначительное событие, карандашная пометка на полях творческой биографии и упоминается лишь однажды. В русскоязычном оно по разным причинам было пропущено и забыто. Рассказы немногочисленных очевидцев тем не менее позволяют восстановить некоторые детали, а по фотографиям и документальным съемкам известно, как выглядел Пауэлл в последние годы жизни и как звучал его голос, но раскадровку того памятного эпизода — мизансцену зрительного зала кинотеатра «Иллюзион», событийный ряд, смену ракурсов и крупности планов — осуществили другие механизмы. Хотя картина, возникшая когда-то перед глазами, со временем стала прозрачной и осязаемой, будто собственный опыт и поставил ее не документалист.

Выпавшие из мирового кинопроцесса в 60—70-е годы Майкл Пауэлл и Эмерик Прессбургер остались в истории британского кино тенью, оживить которую смогла активизация процессов коллективной памяти на общенациональном уровне. Сегодня и вот уже более тридцати лет реабилитация Пауэлла и Прессбургера для англичан — это способ восстановления связи с традицией, но, как и современное киносообщество, предназначенное для сохранения и популяризации творческого наследия Пауэлла — Прессбургера и объединяющее — через Интернет и не только — энтузиастов со всех концов земного шара, в пределах туманного Альбиона она локализована не была. Помимо практических результатов, к которым привела масштабная кампания Мартина Скорсезе по возвращению шедевров Пауэлла и Прессбургера на экраны, один из их самых именитых и преданных поклон-

---

Глава из книги Г.Дарахвелидзе «Ландшафты сновидений: кинематограф Майкла Пауэлла и Эмерика Прессбургера», готовящейся к публикации в издательстве «Глобус-пресс» (Винница).

Георгий Дарахвелидзе родился в 1985 году в Волгодонске. В 2005-м окончил киноведческий факультет ВГИКа (мастерская Л.А.Зайцевой). Автор монографии «Жан-Пьер Мельвиль. Короткие встречи в красном круге» (2006, «Глобус-пресс»). В настоящее время — аспирант ВГИКа (научный руководитель — профессор, доктор искусствоведения К.Э.Разлогов). В «ИК» печатается впервые.



Майкл Пауэлл

ников послужил примером личного участия, рассказав о том, как мальчишкой он впервые посмотрел их цветные фильмы по черно-белому американскому телевидению. Это меньшее, что может сделать каждый: вспомнить и поделиться с другим, где, когда и при каких обстоятельствах ты познакомился с их творчеством, с какого фильма началось твое увлечение и каково было твое первое удивление, когда на экране возник этот необычный начальный титр: «Сценаристы, продюсеры и режиссеры — Майкл Пауэлл и Эмерик Прессбургер».

Одна формулировка подталкивала к поискам. В конце 70-х годов исследователи, открывшие для себя эти полузабытые имена, разумеется, прежде всего хотели разобраться, каким образом происходило разделение полномочий между коллегами — при работе над сценарием, на съемочной площадке и в монтажной комнате. Спустя три десятилетия принадлежность каждой идеи не установлена, а о том, как распределялись слагаемые гения, имеются только приблизительные представления. Соотнесение деталей биографии с мотивами, переходящими из фильма в фильм, может поддержать определенные гипотезы, но и этот метод рано или поздно упирается в тайну сотрудничества противоположностей, во многом совпадавших одна с другой. Именно эту тайну почувствовала детская фантазия будущей писательницы А.Л.Кеннеди, превратившая услышанное где-то во взрослом мире сочетание фамилий в Пауэллэн Прессбургер — как если бы это был один человек. К объединению в творческую единицу располагало и то, что Пауэлл и Прессбургер были известны под общим псевдонимом The Archers — так называлась созданная ими кинокомпания, на заставке которой, предварявшей каждую картину, стрела попадала в самый центр мишени.

Тем парадоксальнее на первый взгляд, что принижать или вовсе опускать вклад одного из них стало нормой. То ли не обращая внимания на тройной совместный титр, то ли потому, что он приводил их в замешательство, но даже ведущие британские критики подчас игнорировали Прессбургера в своих рецензиях, как бы не допуская, что его функции могли не сводиться к функциям сценариста. С этой

же проблемой столкнулись те, кто осуществлял реабилитационный процесс. На ретроспективах 70—80-х годов имя Прессбургера иногда писали на афишах другим шрифтом, а фильмы позиционировали так, словно их поставил «Майкл Пауэлл в сотрудничестве с выдающимся сценаристом Эмериком Прессбургером». На кинофестивале в Москве — к тому времени Прессбургера уже не было в живых — чествовали режиссера Майкла Пауэлла, хотя пять из семи показанных картин были сняты «Арчерами» в соавторстве. Для теории авторского кино их тандем — камень преткновения: в ее интересах было выделить из него режиссерскую персоналию. Характерно следующее заключение из известной режиссерской энциклопедии начала 80-х: «Хотя значение роли Прессбургера в их команде не подлежит сомнению, это была, главным образом, роль сценариста»[1].

Казалось бы, проверка вычитанием отражает сущность их сотрудничества настолько ясно, что вопрос можно считать закрытым, многие этим и довольствовались. В картинах Пауэлла, снятых без участия Прессбургера, сохраняются режиссерская индивидуальность и темы их совместного творчества, но возникают бреши в драматургии; единственная самостоятельная режиссерская работа Прессбургера — фильм на грани профнепригодности. Но хотя не секрет, что Прессбургер владел письменным словом великолепно, также известно, что именно ему принадлежали многие лучшие решения в их фильмах, в том числе визуально-стилистические. Это признавал и сам Пауэлл. И велика была бы тяга назвать одного из них Волшебником, а другого — Рассказчиком, если бы Майкл не придавал столь большого значения искусству повествования, а Эмерик не был накоротке с чудом. Ряду исследователей такое положение вещей не позволяло сложить руки: статья Кевина Гаф-Йейтса «Беженец и Англия», опубликованная в декабрьском номере Sight and Sound за 1995 год, была очередной попыткой отдать должное кинематографисту, который «слишком часто оставался в тени славы Майкла Пауэлла». Ситуацию ко всему прочему запутывали неравнозначные проявления творческого эго. Прессбургер, обладавший скромным и закрытым характером, редко появлялся на публике и по воспоминаниям близких в какой-то степени остался непостижимой загадкой даже для них, в то время как Пауэлл, находившийся на виду, был склонен приукрашивать действительность, чем не слишком-то облегчал задачу историкам. Первый не оставил после себя автобиографии — по крайней мере, известной на сегодня; второй написал две, по семьсот страниц каждая. Будучи главным источником информации из первых рук, они усиливали и без того повышенное внимание к яркой фигуре режиссера, тем более что при всем желании Пауэллу не удалось не представить своего друга и коллегу персонажем второго плана (a supporting character) в своей жизни.

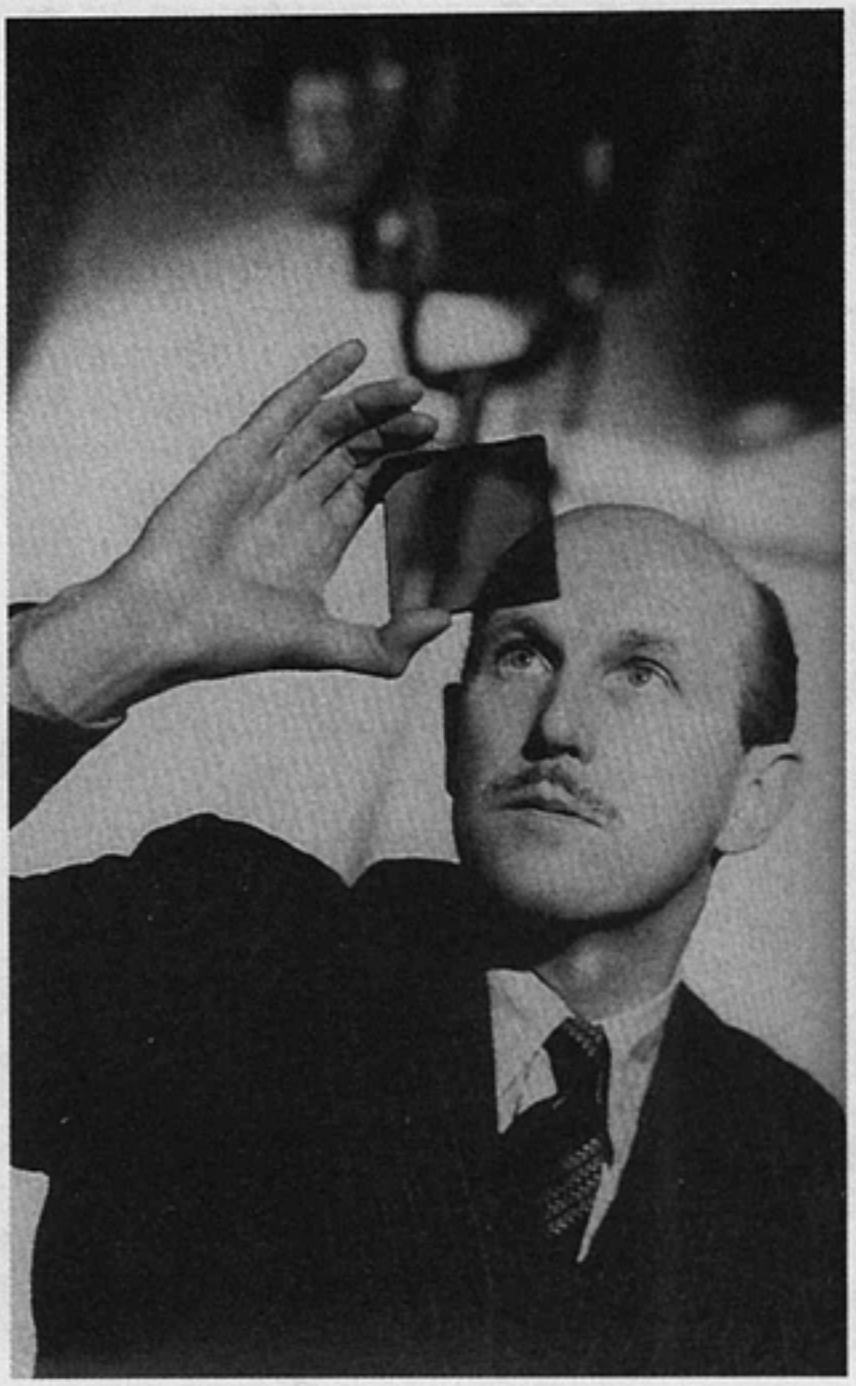
В сложившейся картине ничего не менялось существенным образом, до тех пор пока в середине 90-х годов внук Прессбургера, ныне успешный кинорежиссер Кевин Макдоналд, не написал биографию своего деда, где попытался восстановить справедливый баланс. «Спасение репутации Эмерика», а именно так сформулировал свою цель молодой автор, очевидно, напрямую зависело от того, удастся ли ему разобраться в хитросплетениях пауэлловских мемуаров. Исправив в них ряд неточностей, он, однако, немного перестарался, сделав упор на том, что факты, которые могли выставить режиссера в дурном свете, удобно переиначены. Понимая, что может показаться настроенным предубежденно к Пауэллу, Макдоналд уточнил в предисловии, что ни в коем случае не хотел принизить его талант, но не может не признать, что «на его творчество повлияли как положительные, так и менее приятные стороны его характера»[2]. Известны и другие, менее терпимые отзывы, в которых Пауэллу ставилось в вину пренебрежение фактами. Мойра Ширер — актриса, которая не воздерживалась от резких слов по адресу режиссера, назвала первый том его автобиографии «поразительным примером полувымысла» и «глубоко отталкивающим завещанием успешного и талантливого человека»[3].

---

[1] Richard R o u d (ed.). Cinema: A Critical Dictionary. Secker & Warburg Ltd., London, 1980, p. 792. — *Здесь и далее перевод и примечания автора.*

[2] Kevin M a c d o n a l d. Emeric Pressburger: The Life and Death of a Screenwriter. Faber & Faber, London, 1996, p. xviii.

[3] Цит. по: James H o w a r d. Michael Powell. B T Batsford Ltd., London, 1996, p. 94.



Майкл Пауэлл

Пауэлл не скрывает и не умалчивает: иногда — особенно в том, что касается отношений с женщинами, — он откровенен донельзя, и уж точно он не тот человек, который не пожертвует таким пустяком, как правда факта, ради эффекта — драматического или комического. Чего стоит по сравнению с тем, как все было на самом деле, невероятно смешной разговор по переписке, якобы состоявшийся между ним и Лоренсом Оливье, когда режиссеры не поделили актрису. Стилизацией под почерк или манеру речи своего собеседника Пауэлл не хочет никого обмануть — она слишком очевидна, чтобы скрыть, что это он сам говорит за обоих: так написаны им несколько отрывков от лица Прессбургера, занимающие важное место в драматургии второго тома. Не вполне безобидной эта его черта, по-видимому, может показаться лишь тем, чьи интересы затрагивает, но Пауэлл не собирается извиняться перед каждым, кто присутствовал при описываемых им событиях и мог запомнить их иначе. Да, ему свойственно весьма вольное обращение с исторической правдой, и в этом демонстративном нарушении законов жанра можно усмотреть и форму эпатажа, и эстетическое кредо — утверждение приоритета воображения. Как следствие, любого историка, имеющего дело с Пауэллом, ждет не просто опасность заблуждения, а четыре всадника Апокрифа, от которых предостерегал Кевин Браунлоу в своей монументальной книге о Дэвиде Лине. Обычное дело, что свидетельства тех, кто работал с режиссером, расходятся с его воспоминаниями, а факты, не соответствующие истине, путем частого повторения в различных источниках утверждают себя как непреложные. Вот только Пауэлл сам не прочь был основательно замести следы на дороге к истине, например, тем, что, цитируя диалог, мог сначала привести один ответ своего собеседника, а много лет спустя — уже другой. Память, как известно, любит отсебятину, но иногда бывает трудно сказать с уверенностью, подводит она Пауэлла в данный момент или же он добровольно предается фантазии. Так, на девятой странице первого тома он рассказывает, что его дядя Эдвард, неожиданно для всей семьи уехавший в Австралию, промышлял тем, что продавал вустерширский соус китайцам, на тринадцатой — патагонцам, а на семидесятой — островитянам Южных морей. Не исключено, разумеется, что и то, и другое, и третье — правда, но вероятнее, что Пауэлл просто в силу склада своего воображения не мог рассказать одну и ту же историю в одинаковой манере, ничего не меняя и не добавляя в нее новые подробности.

Так что дело здесь не столько в возрастных аберрациях памяти, как предполагали многие, сколько в конфликте литературных методов. Пауэлл был таким всегда: еще в 1937 году, сопровождая выход своего фильма, снятого на отдаленном шотландском острове, публикацией дневника съемочного периода, он декларативно отмежевывался от того типа научно-популярной литературы, в которой

принято рассказывать о потрясающих природных явлениях сухим, академичным языком. «Никакого напряжения, никаких размашистых пассажей, никаких унтер- или обертонов, — писал он тогда. — Вы достигаете того уровня безмятежности, который бывает доступен только налоговым инспекторам. Краски, драма, борьба — все это вас больше не волнует. Я другой. Я хочу, чтобы у вас мурашки бежали по коже»[4]. Кажется, что из-за какого-то непреодолимого внутреннего порога Пауэлл не мог не создавать иллюзию на бумаге, как не мог не создавать ее на экране. Киновед Дэвид Томсон, которому довелось присутствовать при начале работы над первым томом мемуаров, вспоминал, как однажды предложил Пауэллу помочь с проверкой фактов. «Нет, спасибо, — ответил он. — Я буду писать так, как запомнил». Вот почему книга получилась такой эмоциональной, а его самого чуть не отдали под суд»[5]. Поставленный перед выбором, Пауэлл, не сомневаясь, отдаст предпочтение поэтической правде, и кто знает, что в конечном счете важнее: что его не было рядом, когда умер Прессбургер, или что второй том его мемуаров заканчивается описанием их встречи в этот день. Монтень, чьи «Опыты» были книгой, которую Пауэлл хотел бы взять с собой на необитаемый остров, сказал бы на это, что сила воображения рождает событие.

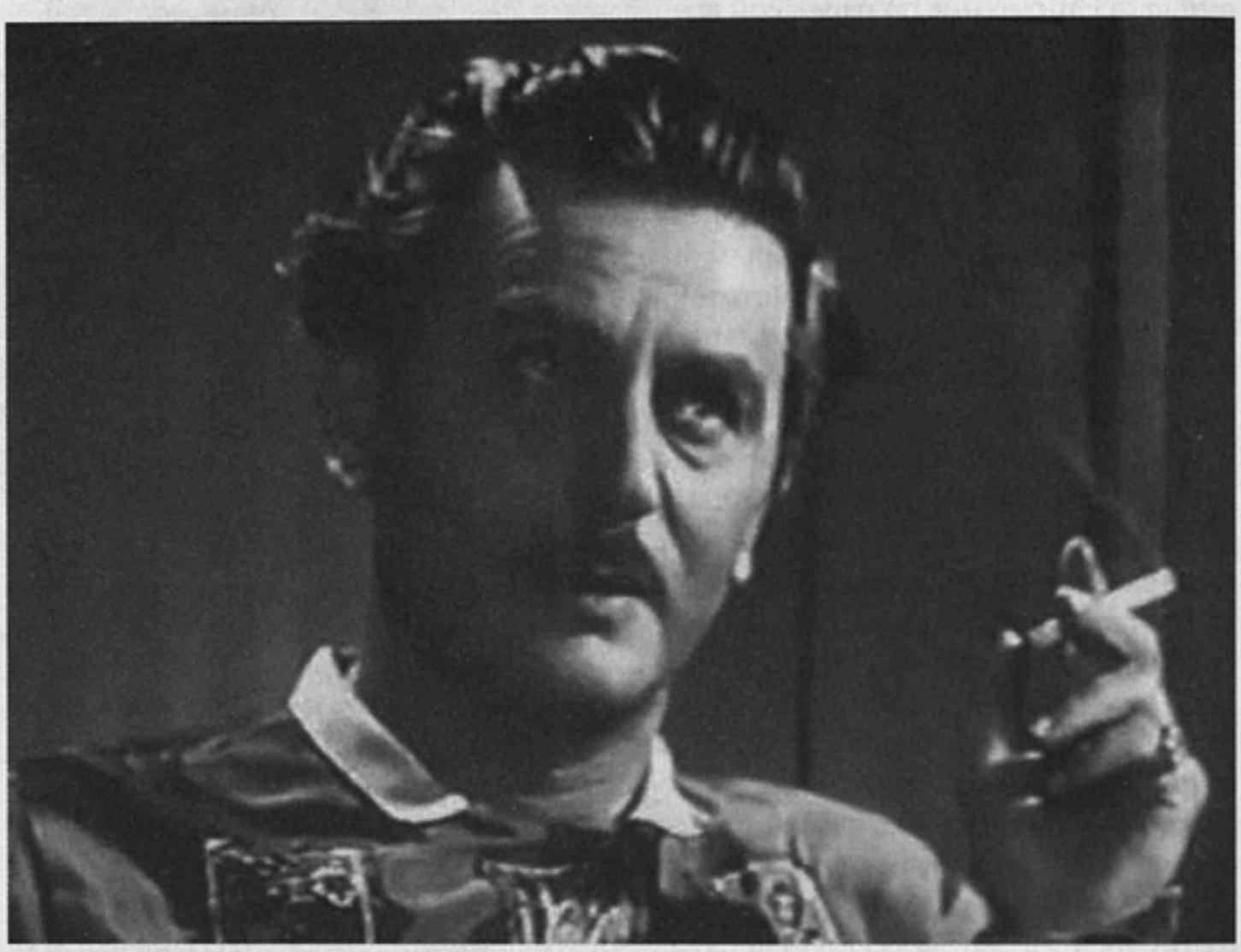
Плутарх мог бы сказать о написанном им, что забота о достоверности всегда и во всем тех примеров, к которым он обращается, — не его дело; а вот чтобы они были назидательны для потомства и являлись как бы факелом, озаряющим путь к добродетели, — это действительно было его заботой. Как тут не вспомнить, что Бунюэль, называя «Мой последний вздох» «полубиографической» книгой, говорил, что неточности, которые наверняка проникнут на ее страницы, не играют особой роли: «Не будучи историком, я не пользовался ни записками, ни книгами, и тот портрет, который я предлагаю вниманию читателей, — это в любом случае мой портрет, со всеми моими утверждениями, сомнениями, повторами, пробелами, правдами и неправдами — словом, всем тем, что составляет мою память»[6]. Как и Бунюэль, Пауэлл делает предметом своих мемуаров память, испытывающую постоянное вторжение снов и фантазий, но не выносит свои рассуждения на эту тему в отдельный раздел, а раскрывает ее на уровне структуры повествования. В текстах Пауэлла часто происходит переплетение опыта жизни и искусства, ситуаций, в которых прочитанное или увиденное воспринимается как часть реальности, а реальность оказывается похожей на эпизод из фильма или романа. Его сравнения напоминают, что у фантазии условное наклонение: на девушку в теле он поставил бы в поединке с Брунгильдой, по крутым ступенькам, встретившимся ему на пути, могла бы пройти размеренным шагом процессия герольдов в духе раннего Любича, а место, неудачно расположенное на карте, перенесла бы южнее лампа Аладдина. Людей его поколения, чья молодость пришлась на десятилетия между мировыми войнами, по словам Пауэлла, «внесло в XX век, как Джуди Гарленд — в страну Оз ураганом»[7]. Романтический ореол подобной организации памяти ему, безусловно, импонировал, и он без ложной скромности и с характерным преувеличением отмечал, что «двести тысяч образов», из которых в среднем состоит полнометражная картина, по окончании съемок присоединяются ко всем остальным образам из фильмов, которые он поставил и которые он смотрел, и все они соседствуют в его памяти с образами, звуками и запахами его детства. Пауэлл признавался, что ему бывало трудно запомнить имя человека при знакомстве, но это хранилище визуальных данных было для него предметом особой гордости, как и способность ориентироваться в нем тоже. С легкой руки тех, кто рецензировал его мемуары, эта способность стала известна как total recall. Детальные описания, приведенные в этой книге, поражают, особенно если принять во внимание возраст автора. Бунюэль рассказывал, что в колледже он слыл энциклопедией статистических данных, но к старости понемногу растерял этот дар. Пауэллу же было сильно за семьдесят, когда он прославился среди молодых коллег по профессии как обладатель феноменальной памяти, в которой помимо визуальных образов

---

[4] Michael P o w e l l. Edge of the World. Faber and Faber Ltd., London, 1990, p. 249.
[5] David T h o m s o n. A Genius Without a Job. The Independent, London, October 1, 1995, p. 24.
[6] Сб. «Бунюэль о Бунюэле». М., 1989, с. 43.
[7] Michael P o w e l l. A Life in Movies. Faber and Faber Ltd., London, 2000, p. 206.

хранилось бесчисленное множество отрывков из поэзии и прозы (кстати, «Я хочу, чтобы у вас мурашки бежали по коже» — это реплика персонажа «Пиквикских записок»). Вот особенность его мемуаров, проливающая свет на некоторые сцены и целые фильмы, где его личность доминировала над личностью Прессбургера: им присущи черты постмодернистского текста.

Своеобразие замысла Пауэлла становится более понятным, если обратиться к его предшественникам из числа литературных автопортретов французской романтической эпохи XIX века. Наблюдения за собственной памятью занимали Шатобриана, который писал «Загробные мемуары» на протяжении нескольких десятилетий и часто переносил внимание с события, происшедшего много лет назад, на момент описания этого события. Это расстояние во времени — ключ



«Завтрак»

к архитектонике повествования, которую Пауэлл заимствует у Шатобриана. Оба свободно путешествуют по океану памяти, где все моменты едины, и, если приглядеться, можно заметить, что в основе этих скачков во времени лежит кинематографический — монтажный — принцип. Пауэлл вспоминает кадр из фильма своего детства — Лиллиан Гиш, качающую колыбель, — и тут же рассказывает, что видел актрису вчера, 31 марта 1981 года, на церемонии вручения «Оскара»; как пересекал Атлантику на корабле в середине 40-х — и что пересекает ее в данный момент на «Боинге-747». Важнейшую функцию в структуре первого тома его мемуаров выполняют отрывки, написанные курсивом и зачастую возникающие посреди текста по внезапной ассоциации. В них Пауэлл прерывается, чтобы рассказать, в какой момент он пишет эту часть книги и в каком месте находится, но удержаться в настоящем времени ему, как правило, не удается, и здесь же, в курсиве, он переносится в другое воспоминание — о более позднем событии, чем то, в котором застыло повествование. Действие, таким образом, представляет собой сложную систему флэшбэков, и рассказчик не торопится объяснять, почему год назад он писал эту книгу в Голливуде, а сейчас — в Ленинграде, понимая, что это выяснится и так, ведь постепенно его рассказ приближается к тому времени, из которого ведется.

Временной зазор принципиально отличает «Загробные мемуары» от другого автобиографического источника, к которому Пауэлл относился с пиететом, — дневников Эжена Делакруа, записи в которых запротоколированы по датам и дням

недели и, как правило, содержат описание недавних событий. Делакруа видел недостаток искренности в том, чтобы пытаться восстановить эмоцию многолетней давности с былой силой, и, вероятно, присоединился бы к замечанию критика Шарля Сент-Бёва о том, что Шатобриан «в какой-то степени подменяет чувства, которые действительно испытывал в те моменты, о которых говорит, чувствами, которые возникают у него в тот момент, когда он пишет»[8]. Примером для подражания художнику в этом послужил Монтень, чьи тексты он называл «живым отражением человеческого воображения, где сохраняется вся прелесть естественности и вся свежесть передаваемых впечатлений, только что пережитых и тут же записанных»[9]. Эта попытка предельно сократить расстояние до прошлого — пустая, она ничего не меняет. Мы ошибаемся, думая, что можем рассказать о прошлом, не упустив деталей, составляющих его истинный облик, более того, во многих случаях искажение не только неизбежно, оно — необходимое условие создания достоверного образа, и, может быть, веря именно в это, Пауэлл, вслед за Шатобрианом, «призывает на помощь множество сновидений, чтобы защитить себя от тех полчищ реалий, что обитают в прошлом, подобно драконам, притаившимся среди руин»[10].

Из ряда вон выходящим, а среди режиссерских мемуаров — почти исключительным образцом жанра автобиографию Пауэлла делает не активное использование приемов художественного произведения в публицистике, а то, что Пауэлл постоянно акцентирует приемы, к которым прибегает. Это приводит к задержкам в повествовании, которые сами становятся частью повествования. Возможно, что моделью для его текста выступал роман Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», герой которого начинает рассказывать историю своей жизни, но, полтора месяца и три десятка глав спустя, все еще не может подойти к моменту своего рождения, потому что отвлекается от темы. Не справляясь с объемом материала, проникающего в книгу словно бы без его на то согласия, одну главу он вообще бросает, чтобы начать заново в следующей; так происходит на протяжении всей книги, и в конце шестого тома он приводит график, чтобы наглядно показать, в каком месте и как далеко он отклонялся от прямой линии. Придерживаясь линейного повествования более уверенно, Пауэлл тем не менее также периодически совершает остановки, чтобы заострить внимание читателя на том, что представляется ему интересным — от особенностей стиля других режиссеров до значения французских идиом. Как и в романе Стерна, читатель не только поддерживает разговор, но иногда и сам отвлекает рассказчика, к манере повествования которого относится в целом недоверчиво, то и дело уточняя, не перепутал ли тот имена актеров и не пропустил ли один из своих фильмов при перечислении.

Как правило, в роли оппонента выступает молодой человек из современного поколения, и должного почтения к автору он не выказывает: «Наверное, это было ранней весной 1943-го...» — «Что значит «наверное»? И это вы называете автобиографией? Так было это ранней весной или нет?»[11] Видно, что процесс доставляет Пауэллу удовольствие: однажды его так захватывает описание предстоящих празднований по случаю Дня независимости США, что, осекшись, он просит спутника потерпеть еще немного и как ни в чем не бывало продолжает отвлекаться — вспоминает образы из фильмов, навеянные моментом, и, заставив, было, подумать, что совсем запутался, победоносно выводит мысль по ассоциативной дорожке прямо к оставленной теме. Подобно тому как рассказчик Стерна все время забегает вперед, обещая рассказать о том или ином событии позже, после чего подхватывает персонажа, оставленного много страниц назад за вытряхиванием курительной трубки, Пауэлл может оставить собеседника в другой комнате посреди диалога, чтобы отойти в сторону на три-четыре страницы. Сюжетные линии

---

[8] Н.А.Бердяев приводит эту цитату в книге «Самопознание», иллюстрируя свою мысль о том, что высшая искренность лежит в чистой субъективности, а не в объективности. См.: Бердяев Н.А. Самопознание. М., 2004, с. 284.
[9] Делакруа Эжен. Дневник Делакруа. Том I. М., 1961, с. 122.
[10] Цит. по: http://tkline.pgcc.net/PITBR/Chateaubriand/ChateaubriandMemoirsBookXXXIV.htm
[11] Michael Powell. A Life in Movies. Faber and Faber Ltd., London, 2000, p. 422.

его мемуаров, опережая одна другую, вторгаются в течение рассказа, и в том, как один мотив, персонаж или образ развиваются по ходу сюжета, чувствуется не естественный ход истории, а умысел автора, контролирующего драматургическую структуру, создающего интригу. В начале первого тома, пока что еще в закадровом пространстве, появляются его родители — он слышит, как они играют в теннис, и уже здесь открывает, что через несколько лет их разлучит первая мировая. Один из его любимых приемов — дистанционный монтаж: многие детали, связанные одна с другой, могут быть разделены десятками, а то и сотнями страниц текста, и далеко не всегда рассказчик указывает на то, какие точки нужно соединить. Пауэлл пишет для внимательного читателя и перечитывателя — это Прессбургер появляется, не называемый по имени, на странице 265, но тому, кто не посвящен в историю создания одного из их фильмов, об этом пока неизвестно.

Синтаксическая вязь «Тристрама Шенди» — отражение бурной деятельности сознания: один критик предложил определять жанр этого произведения как «плутовской роман о приключениях ума». Своей спецификой литературный метод Стерна во многом обязан «Опыту о человеческом разуме» Локка — писатель открыто в этом признается, а одному персонажу поручает высказаться прямой цитатой из философа, когда разговор заходит о природе времени. Локк, опровергая способ измерения времени как последовательности минут и часов, предлагал измерять интервалы между идеями, приходящими в сознание. Аналогами этих интервалов у Стерна выступают тире или звездочки, отделяющие одну часть текста от другой: подразумевается, что рассказчик в этом месте пропускает какие-то реплики и целые строки, а то и обрывает главу посередине, чтобы перейти к следующей. Обычная смена глав также часто содержит этот смысл. В кинематографическом выражении это эквивалентно монтажной склейке, иногда — наплыву или затемнению: нередко между главами проходит значительный отрезок времени. Почувствовать условный ход времени в мемуарах Пауэлла можно, если обратить внимание, что на расстоянии между курсивным отрывком, датированным 1 января 1981 года, и тем, что следует за ним двести пятьдесят страниц спустя, в истории, которую рассказывает режиссер, проходит двадцать пять лет, а в его жизни — чуть больше года, но следующие двести страниц, охватывающие только шесть лет, он пишет почти четыре года. Питер Устинов, автор эталонных актерских мемуаров, заметил по этому поводу, что «в автобиографии ты не то чтобы не говоришь правду, но искажаешь то, что на самом деле произошло, играя с временем. То, что в реальной жизни заняло неделю, в книге можно описать в одном-двух предложениях»[12] — именно поэтому мы не можем требовать от автора, чтобы он говорил «только правду» и уж точно «ничего, кроме правды».

Другой постулат Локка, оказавший влияние на метод Стерна, заключался в том, что идеи могут быть связаны в сознании таким образом, что, восприняв одну, человек не может не потянуть за ней другие, как если бы они были вагонами поезда, сцепленными между собой. В мемуарах Пауэлла есть один отрывок, иллюстрирующий эту особенность сознания. Воспоминание о фильме, который он, подведя черту под сотрудничеством с Прессбургером, уехал снимать в другую страну, вызывало у него цепочку ассоциаций, которая, если раскрыть источники цитирования, могла бы выглядеть примерно так: стрела из стихотворения Лонгфелло упала в Испании, где дожди, как говорила Элиза Дулиттл, идут преимущественно на равнинах, но и в сердце кинорежиссера тоже, ведь еще Верлен заметил, что pleure и pleut — почти одно и то же[13]. Об отношении Пауэлла к литературе потока сознания ничего не известно, но на книжной полке в коттедже в Глостершире, где он провел последние годы жизни, стоят оставленные владельцем издания «Улисса» и «Поминок по Финнегану», а рассуждение о природе памяти во втором томе его мемуаров содержит упоминание пирожного «Мадлен». Пруста восхищали отрывки из Шатобриана, в которых писателю о прошлом напоминали щебет дрозда или аромат, принесенный ветром с Ньюфаундленда, но в первую очередь память была для автора «Загробных мемуаров» сферой зримого, и сам процесс

[12] Цит. по: John C o l d s t r e a m. Dirk Bogarde. Phoenix, London, 2005, p. 20.
[13] Michael P o w e l l. Million Dollar Movie. Random House Inc., New York, 1995, p. 417.

воспоминания он часто передавал с помощью пластических метафор: «осветить руины факелом», «пробудить скульптуры, замерзшие в глубинах вечности», «войти в царство теней с золотым луком». Тему прошлого, заключенного в чувственном ощущении, которое мы можем обрести или не обрести, затрагивали в своих автобиографиях многие режиссеры — Куросава рассказывал, как тщетно он пытался вспомнить запах скумбриевой чешуи у лавок, где торговали лапшой в его детстве. Но только Пауэлл обратил столь пристальное внимание на то, что привести механизмы памяти в действие способно не только сиюминутное впечатление из внешнего мира, ведь воспоминание само по себе чувственное — как правило, зрительное — ощущение. Нам достаточно воспоминания о каком-то событии, чтобы вызвать образы, связанные с событием, происходившим параллельно, о фильме, увиденном много лет назад, чтобы восстановить очертания того дня, когда мы его

«Вопрос жизни и смерти»

посмотрели. На этой связи построена драматургическая структура одного из ранних вариантов автобиографии Пауэлла: пока кинорежиссер монтирует свою новую картину, его жизнь разворачивается в обратной перемотке отснятых эпизодов на монтажном столе памяти. Важнейшее открытие Пруста состояло в том, что зафиксированное взглядом, осознанное разумом еще не есть реально прожитая нами жизнь, и лишь искусство позволяет обрести ее, поэтому тот не видит свое прошлое, кто не пытается прояснить его художественными средствами. Мемуары Пауэлла — это его жизнь в искусстве, но они сами — его искусство.

С продвижением вперед манера повествования в его книге стала все чаще напоминать устную речь: и правда, второй том, как и некоторые фрагменты первого, он диктовал на магнитофон, когда уже не мог писать. Его карьера рассказчика сделала полный круг: в детстве он научился у матери, читавшей ему вслух, значению пауз и смены темпа и перед отходом ко сну часто пересказывал друзьям, оставшимся у них ночевать, отрывки из своих любимых писателей или декламировал наизусть стихотворения. В зрелом возрасте, давая интервью, он порой уходил от вопроса так далеко, начав рассказывать увлекательную историю, что забывал дать на него ответ. В литературном стиле Пауэлла силен элемент случайности, близкий ораторскому искусству: с таким же заразительным энтузиазмом, перепрыгивая с темы на тему, о кино рассказывает Скорсезе. Возможно, секрет эмоциональности его мемуаров в том, что он пишет с расстояния Шатобриана

методом Делакруа, так что всякая свежая мысль, все, чему не полагается ничего крупнее шрифтом, чем сноска, получает одинаковое право на попадание в текст. Отсюда коллажное сочетание разностилевых элементов — от фрагментов его дневников и описания сцен, не вошедших в фильмы, до пародий на театральные программки и отрывков, написанных от лица его коккер-спаниеля. Вслед за Стерном, который предложил читателю описать красоту одной героини на свой вкус, Пауэлл оставляет посреди текста пустую страницу, чтобы читатель составил на этом месте список своих любимых режиссеров.

Такой же стихийностью, как тексты, в которых он был предоставлен самому себе, отличаются те из его картин, где фантазия режиссера не сдержана крепкой драматургической хваткой. Склонный к формальным экспериментам в классических жанрах и нарушению привычных нарративных схем в традиционном повествовательном кино, Пауэлл заработал себе славу режиссера, чьих непредсказуемых решений ждешь и опасаешься. Раз от раза в его творчестве возникает одна и та же эстетическая проблема, когда воображение выходит из-под контроля и поглощает творца (не закономерно ли в этом плане, что Иэн Кристи, один из ведущих специалистов по творчеству Пауэлла и Прессбургера, также является автором-составителем сборника интервью с Терри Гиллиамом). Пауэллу одновременно пригодилось бы и помешало то, что Киплинг называл в своих мемуарах «высшей правкой» (Higher Editing): перечитать последнюю версию текста, закрасить чернилами отрывки, не прошедшие проверку временем, оставить сушиться. В рецензии на первый том его мемуаров, опубликованной в журнале Sight & Sound, критик Джон Расселл Тейлор, проведя разбор фактических ошибок, оставшихся в тексте даже после того, как издательство сократило рукопись почти на сто страниц, предположил, что редактор более жесткий выступал бы в качестве продюсера и подавлял бы свободу художника, а так мы имеем возможность воспринимать автора таким, какой он есть, со всеми отступлениями от темы, неточностями и повторами. При всем при том Пауэлл, приверженец классической эстетики кино, слишком высоко ценит законы драматургической композиции, чтобы допустить в тексте разгул анархии. И в любом случае он достаточно интересный рассказчик, чтобы с его причудами можно было смириться и увидеть, что в известной степени они же — его достоинства. Когда что-то вызывает в нем глубокий эмоциональный всплеск и внешне спокойное повествование разрывается пассажем бесконечной пунктуации и страсти. Когда сравнение уносит его в заоблачную даль и образ уже не разглядеть под новыми и новыми смысловыми пластами. Когда в нем просыпается жажда больших пропорций.

«...Потому что Старому Шону предстояло рассказать длинную историю, и рассказывал он ее на свой особый лад [...]. В ней были отступления, повторы и цитаты; жизнь одного человека и страсть одной страны представали в ней, как на ладони; глубоким, низким голосом говорил он о героизме, самопожертвовании и предательстве, убийстве хладнокровном и с кипятком в венах. Это звучало, как какая-то великая сага о Нибелунгах или Вольсунгах, прямо из древнего скандинавского мифа; словно Сожженный Ньял возвратился из Валхаллы, чтобы поведать о том, как он и его семья сражались и погибали — окруженные врагами, окольцованные огнем»[14].

Есть нечто очень естественное для режиссера в том, как в своих книгах в качестве литературных приемов он использует кинематографические — монтирует абзацы, описывает субъективной камерой, замедляет движение в рапиде. Не попал ни в один из двух томов отрывок из первого варианта автобиографии (который был датирован 1973 годом и остался незавершенным) «Моя ревнивая любовница», где он пародирует современные тенденции в кинокритике на примере рецензии на несуществующий фильм, в котором художник в исполнении Пола Ньюмена пишет портрет Джоанн Вудворд, жены героя Джона Уэйна, и производит впечатление на Пикассо, которого играет Телли Савалас, вскрывая себе вены и заканчивая картину кровью[15]. Фантазия, писал Делакруа, обладает необычайной легкостью

[14] Michael P o w e l l. A Waiting Game. St. Martins Press, New York, 1975, p. 142.
[15] Michael P o w e l l. My Jealous Mistress. Sight & Sound, September 2005, № 9, p. 24—38.

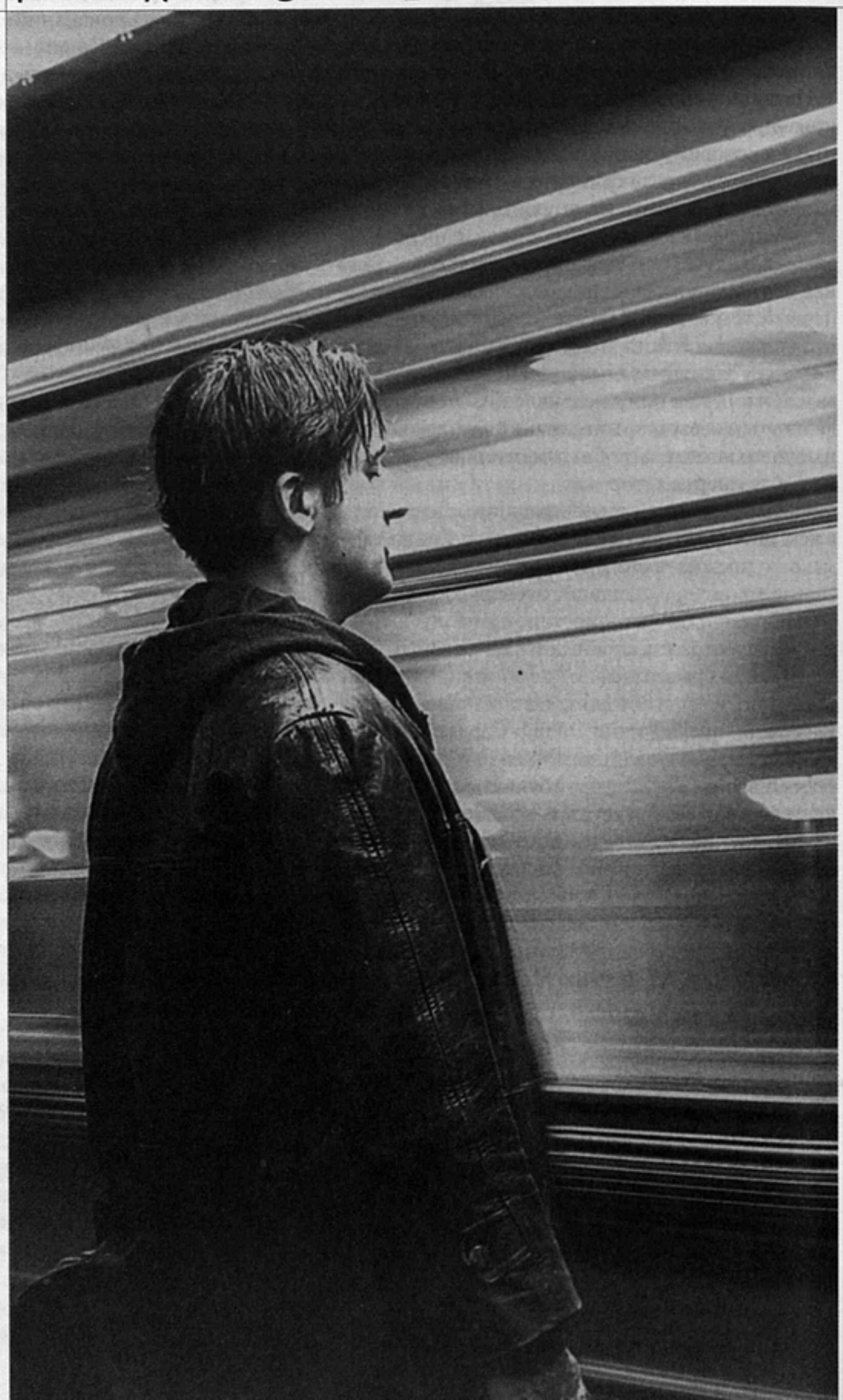
комбинирования в юном возрасте — так дети, мечтающие снимать кино, придумывают фильмы со знаменитыми актерами в главных ролях.

Мемуары Пауэлла родились из потребности в написании, которую он испытывал, и необходимости, которую считал своим долгом; не раз он прерывается, чтобы объяснить их назначение. Прежде всего они должны были отвечать основной цели повествовательного искусства — рассказывать историю (на раннем этапе книга так и называлась — The Story-Tellers), причем такую, которая стала бы новым словом в своем жанре. Среди режиссерских мемуаров выделяются те, где на фоне пересказа событий из личной и профессиональной биографии прослеживается мотив, раскрывающий индивидуальность лучше самых откровенных признаний. У Джона Бурмена это поиски «трансцендентного» фильма, у Фрэнка Капры — история о том, как его творческие порывы подпитывало желание получить «Оскар». У Пауэлла — история кино. Еще в 1968 году в интервью Бертрану Тавернье он признался, что очень хочет написать «большой роман о мире кинематографа»[16] — мире, к которому он принадлежал так долго, что под конец жизни не нашел вокруг никого, кто обладал бы таким же опытом и знанием, как он, и таким же горячим желанием воплотить их в тексте. Многие из тех, кто мог бы сравниться с ним, автобиографии к тому времени уже написали: Ренуар в 1974-м, Куросава и Бунюэль — в начале 80-х. Некоторые предпочли сделать это, когда их профессиональная деятельность еще продолжалась, Пауэллу же выпало писать в конце жизни: первый том вышел к шестидесятилетнему юбилею его работы в кино, второй — несколько лет спустя, посмертно. С самого начала он предполагал, что, возможно, не успеет закончить книгу или не застанет ее выход в свет, но, похоже, не сомневался, что в том или ином виде она станет для него «погребальным храмом, воздвигнутым светом воспоминаний», — как выразился Шатобриан, отдавший права на публикацию «Загробных мемуаров» с условием, что в печать они выйдут только после смерти автора.

Мы привыкли к тому, что длинные мемуары писали режиссеры, которым было в чем исповедаться (Элиа Казан или Лени Рифеншталь), но Пауэлл в своем размахе — прежде всего продолжатель романтической традиции. Делакруа мечтал составить исчерпывающий словарь художественных терминов, гигантский труд Шатобриана, где фигурировало свыше тысячи действующих лиц, охватывал более полувека и отражал «принципы, идеи, события, катастрофы, эпос своего времени». А что могло сравниться по грандиозности с хроникой XX века глазами очевидца — века кино, века, в котором, как настаивал Пауэлл, нам всем так повезло родиться? Ничуть не преувеличил Эндрю Саррис, назвав его «Шатобрианом от кинематографа». Пауэлл — тот самый, кто однажды заявил: «Я — кино», — отождествлял себя со своим искусством в буквальном смысле. Это проявлялось и в том, как он приравнивал свой возраст к возрасту кинематографа, хотя родился в 1905 году, и в разделении первого тома его мемуаров на главы — «Немое», «Звуковое», «Цветное». В названии, которое он дал первому тому — A Life in Movies, — прочитывается не только «Жизнь в кино», но жизнь, рассказанная в фильмах, — как город можно показать в фотографиях. Так могли бы назвать свои мемуары многие кинорежиссеры, но назвал — Пауэлл. Несколько лет спустя Фред Циннеман в своей автобиографии A Life in the Movies рассудил, что лучше всего его творческий путь представят кадры из фильмов и рабочие моменты съемочного процесса, и даже вместо послесловия поместил фотографию.

Пауэлл предпочитает пользоваться словом еще и потому, что ничего другого ему не оставалось: его двухтомник написан человеком, который больше не может превращать свою жизнь в кино, поэтому превращает ее в литературу. И может быть, в большей степени, чем любая другая режиссерская автобиография, это не столько мемуары, сколько новеллизация жизни Майкла Пауэлла — его главного эпического замысла.

[16] David L a z a r (ed.). Michael Powell Interviews. University Press of Mississippi, 2003, p. 41.



«Контроль», режиссер Нимрод Антал

ШЕЙН ДЭНИЕЛСЕН

Кинематограф новой Европы

Из прошлого

После крушения коммунистического строя многие напуганные страны Восточной Европы могли лишиться своего национального кинематографа под давлением могущественного Голливуда. Однако европейские режиссеры, приспособившись к меняющейся политической и экономической ситуации, добились значительных успехов на своем поприще.

Представим себе, что восток и запад все еще существуют не только как географические понятия, что Европа по-прежнему разделена. Теперь, раз уж затронут вопрос о границах, предположим, что в результате «холодной войны» Европа не превратилась в огромную серую, безликую торговую площадь, в бесконечную центральную улицу, пестрящую витринами магазинов Benetton, Body Shop и Zara, что ее мятущаяся душа осталась нетронутой, и не только в избранных «горячих» точках (таких, как бывшая Югославия), но на всем континенте. Вообразим на минутку, что кинематограф восточноевропейских стран все еще жив и при всем многообразии форм и направлений не сливается в мутное цветовое пятно, а скорее, напоминает стайку пестрых бабочек разных видов.

Теперь начнем.

Заново начерченная карта

Сейчас это может показаться проявлением малодушия, но в начале 90-х, когда пала Берлинская стена и Джордж Буш-отец так убежденно заговорил о новом мироустройстве, многих критиков и теоретиков кино охватило почти эсхатологическое чувство надвигающейся трагедии. Возможно, они прониклись теорией Фрэнсиса Фукуямы о «конце истории» — когда-то она считалась непогрешимой истиной, а ныне рассыпалась в прах.

Согласно заявлению американского президента, игра в реальную политику закончилась, «хорошие парни» победили. Процветание свободного рынка, видимость равноправия и всеми признанный триумф ценностей западного мира повлияли в равной степени на гигантов киноиндустрии и мастеров артхауса, заставив их послушно принять доминирующие (то есть американские) модели кинопроизводства. Всесильный Голливуд с его неоспоримым господством подчинил себе весь мир, надеясь таким образом примирить его с самим собой.

Выходила довольно унылая картина: «европейская нация» была единой и неделимой в глазах Бога и «отца Голливуда» Джека Валенти. К счастью, реальность оставалась гораздо более сложной и противоречивой. Одни страны росли, развивались (пусть не всегда беспрепятственно), боролись. Другие стояли на месте, тихо скатываясь в пропасть экономического колониализма.

Кинокритики, историки и отборщики кинофестивалей склонны воспринимать историю кино глобально, не вдаваясь в мелкие подробности. Например, гораздо проще говорить о французской «новой волне» как о едином целом, о революции

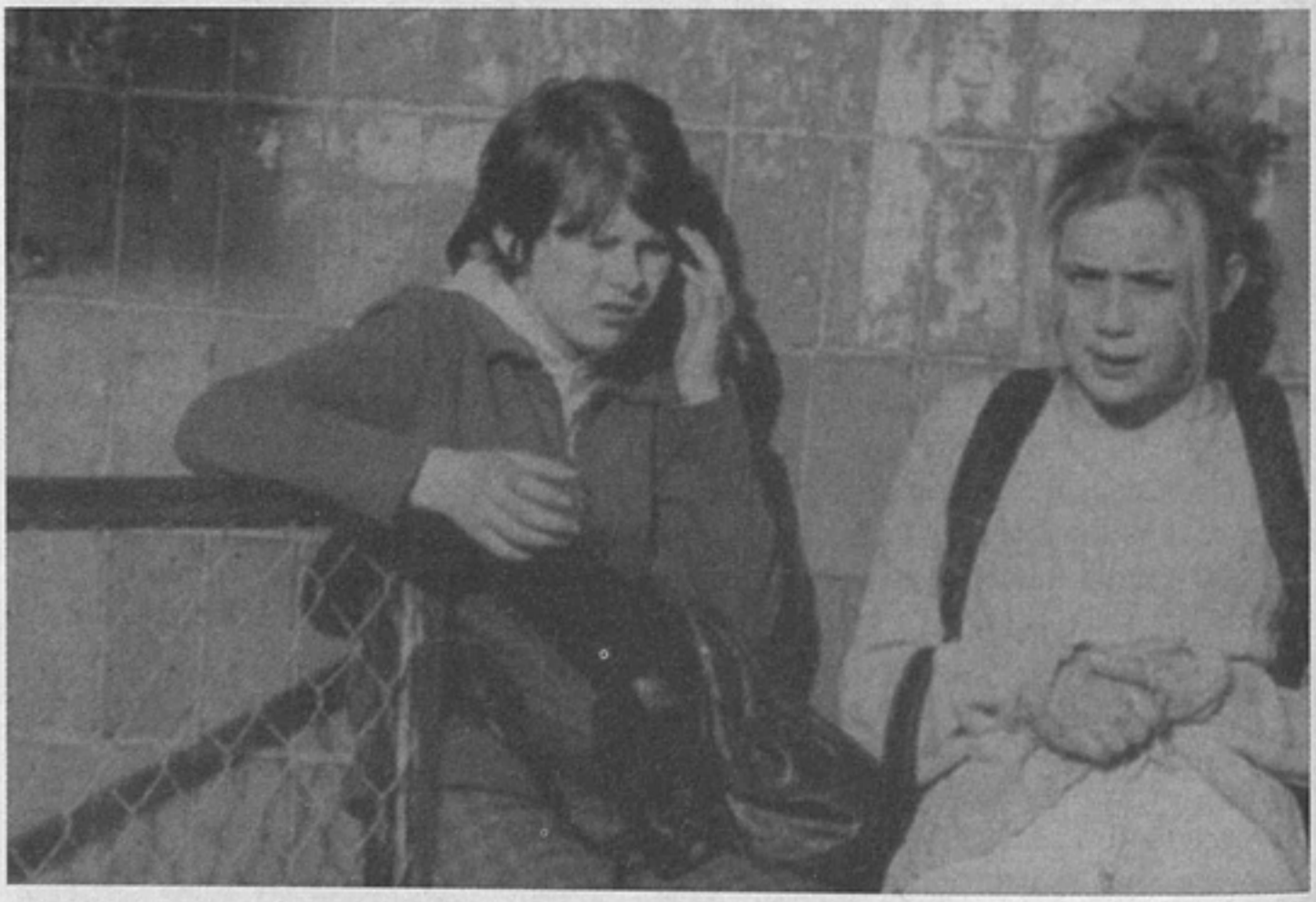
поколения, чем разбираться в нюансах эстетики режиссеров «левого» (Рене, Варда, Маркер, Франжу) и «правого» (начинавшие в Cahiers du cinema) берегов или присматриваться к таким абсолютно независимым мастерам, как Деми, Руш и Соте. Как правило, мы предпочитаем широкий взгляд на историю, охватывающий панораму сменяющих одна другую эпох и легко узнаваемых культурных направлений.

Однако в сегодняшнем кинематографе Восточной Европы вряд ли можно найти аналоги таких течений, как «новое чешское кино», «черный кинематограф» Югославии или польская «новая волна». Пожалуй, самым ярким культурным явлением последних лет стало возрождение румынского кинематографа. Не случайно переворот 1989 года в Румынии был крайне стремительным и жестким, в отличие от других стран, где на смену партийным лидерам, например Ярузельскому и Гусаку, относительно мирно пришли демократы нового поколения в лице Валенсы и Гавела. «Румыния так же решительно вступила на путь капитализма, как когда-то возгорелась идеями фашизма и впоследствии коммунизма», — отметил недавно публицист Роберт Каплан. И вот настало время, когда период «созерцания» окончился и национальная страсть румын перекинулась на кинематограф, гневно и красноречиво провозгласивший новые убеждения и ценности.

Подобное возрождение румынского кино — явление исключительное и, может статься, недолговечное. Другие европейские страны являют нам картину гораздо более заурядную и не столь захватывающую. В большинстве случаев в каждой стране выделяется группка одаренных или подающих надежды молодых режиссеров артхауса, пытающихся заявить о себе на международных фестивалях. И если им удается обеспечить себе таким образом хотя бы частичную поддержку, они отчаянно цепляются за нее в надежде выжить и пробиться к славе.

Так, фильм 2002 года «Аренда дома» молодого литовского режиссера Кристийонаса Вилджюнаса стал одним из настоящих маленьких открытий, о которых так мечтают жюри кинофестивалей. Можно отметить и оригинальные, смелые работы еще одного литовца Шарунаса Бартаса («Свобода», 2000), а также режиссеров из Словении Ханны Слак («Слепое пятно», 2002), Яна Цвитковича («Хлеб с молоком», 2001 и «От могилы до могилы», 2005) и Дамьяна Козоле («Запасные части», 2003 и «Труд — это свобода», 2006). В одном ряду с ними стоят талантливые польские режиссеры, в числе которых Дорота Кедзежавска («Вороны», 1994 и «Ничего», 1998) и Роберт Глински («Привет, Тереза», 2001).

Тем не менее некоторые страны по-прежнему упорно отказываются заявлять о себе. Например, ничего не известно о режиссерах из Албании. Кинематограф



«Привет, Тереза», режиссер Роберт Глински

Болгарии, проявивший все же некоторые признаки жизни, не смог выйти на международный уровень, что можно объяснить его чрезмерной запутанностью и сосредоточенностью на собственных этнических проблемах. А режиссеры и сценаристы Словакии все чаще стремятся влиться в более развитую и успешную киноиндустрию Чехии.

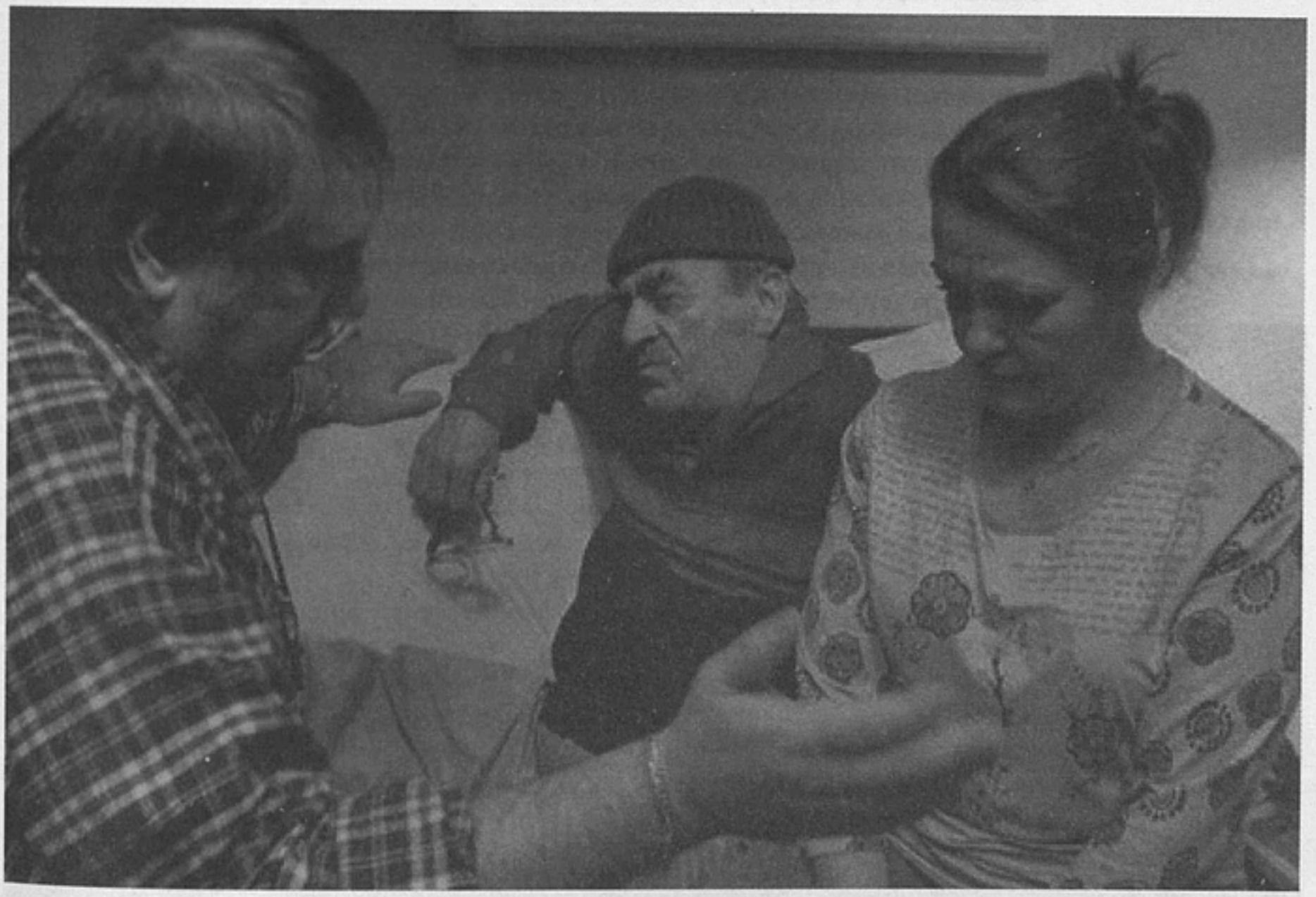
Новые горизонты

Крах коммунистического режима повлек за собой не только кризис финансирования, но и снятие ограничений на выбор тем для фильмов. Последующие несколько лет породили целую плеяду молодых режиссеров, которые, почуяв первое дыхание свободы, создали ряд смелых картин, изображающих новую жизнь, — ночные клубы, наркотики, проституция и организованная преступность становятся здесь символами реального (то есть посттоталитарного) мира.

Эти фильмы — перечислять их все было бы слишком долго — в целом были мало примечательны и довольно поверхностны, по крайней мере, для западного зрителя, знакомого с описываемой здесь жизнью. Скорее, они напоминали выходки подростков, которым, после долгих запретов наконец позволили произнести вслух неприличное слово. Последовали возмущенные взгляды и возгласы разочарования, и все же мир был вынужден признать, что это лишь неизбежная стадия взросления.

Однако вскоре радость нарушения запретов утратила свою новизну и режиссеры снова принялись рассказывать истории. За прошедшие десять лет киноиндустрия Польши, Венгрии и Чехии набрала обороты, превратившись в более или менее жизнеспособную, разностороннюю отрасль, хотя и не готовую пока к выходу на международный рынок. Падение коммунистического режима в бывшей Югославии усилило стремление страны к национальной независимости. Кинематограф и популярная музыка тотчас же откликнулись на это многочисленными «мифами о сотворении», сопровождавшими становление новых, еще хрупких национальных государств.

По иронии судьбы многие дилеммы, вставшие перед молодыми режиссерами, были тесно связаны с именем уважаемого венгерского режиссера Миклоша Янчо.



«Смерть господина Лазареску», режиссер Кристи Пуйю

Восьмидесятишестилетний мастер, прославившийся своими потрясающими методами постановки и блестящим построением сложных и масштабных план-эпизодов, как и другие представители его поколения, тяжело воспринял изменение жизни в стране. В 2003 году в Будапеште он заявил: «Достоинство советской политической системы — поистине самой прекрасной из всех — заключалось в том, что при соблюдении известных правил можно было добиться невозможного». В качестве доказательства он приводит случай, когда для съемок батальных сцен фильма «Звезды и солдаты» («Красное и белое»; совместное производство с СССР) летом 1967 года режиссеру был немедленно предоставлен целый батальон Советской Армии.

В этом смысле конец власти партии означал и конец всеобщего веселья[1]. Теперь никто не мог похвастаться такими историями, поскольку исчез сам механизм, ушла сама система, порождавшие и питавшие их. В последующих фильмах «Сезон чудовищ» (1987) и «Вальс «Голубой Дунай» (1991) Янчо попытался вписать свою эстетику в новый политический контекст, однако, несмотря на это, кризис, медленно настигавший его, был неизбежен.

Как-то в середине 1990-х, посмотрев канал MTV, режиссер признал, что в визуальной культуре произошел переворот. К тому же Янчо располагал теперь значительно меньшими ресурсами, что заставило его обратиться к более стандартной эстетике, основанной на технологиях монтажа. Результатом этого стал ряд комедий, сюжет которых основан на похождениях двух могильщиков, Капы и Пепе, и сильно напоминает плутовской роман, приправленный злой сатирой, венгерской рок-музыкой и замысловатыми каламбурами.

Картины эти были предназначены исключительно для зрителей Венгрии, а потому, несмотря на репутацию и громкое имя их создателя, остались практически незамеченными на Западе. После подобных падений многие режиссеры медленно и незаметно сходят с киноолимпа, не переставая при этом жаловаться на то, что история обошлась с ними несправедливо, забыв о них. Янчо, всегда воплощавший собой весь венгерский кинематограф, решил не идти по наиболее распространенному и предсказуемому пути. Вместо этого он пожертвовал остатками своей мировой славы, обеспечив себе пусть и скромное, но прочное положение маэстро венгерского кино.

Остаться или бежать?

Кинематографистов Европы всегда мучил вопрос: уйти или остаться? В своей родной стране они уже звезды и наслаждаются местной популярностью и признанием. Но как огромный океан манит рыбок в маленьком пруду, так Голливуд пленяет безграничными перспективами, немыслимыми бюджетами и гонорарами, блеском мировой славы.

Подобный шаг крайне рискован и редко заканчивается успехом. Он требует от режиссера четкой позиции, максимально объективной оценки своих возможностей, а также способностей отстаивать свои интересы и идти на компромисс. Представитель молодого поколения венгерских режиссеров Нимрод Антал, в 2003 году снявший фильм «Контроль», добился огромного успеха на родине и даже осуществил голубую мечту всех дебютантов — заключил ряд контрактов на прокат картины за рубежом. Вдохновленный этой победой, режиссер отправился в Голливуд, где в 2007 году снял фильм ужасов «Вакансия на жертву», под жанровой оболочкой которого можно уловить проблески тонкого режиссерского мастерства, проявленного и в первом фильме.

Случай Антала в некотором смысле исключительный: режиссер родился и вырос в Лос-Анджелесе, а в Будапешт приехал лишь в 1991 году. Смелый подход к коммерческой стороне дела обеспечил ему успешную работу в США, тогда как его сверстники, например Корнель Мундрузо и Аттила Яниш, более чувствительные (в широком смысле слова) режиссеры, вряд ли могли бы рассчитывать на горячий прием в Голливуде. В их работах меньше профессионализма, их трудно

[1] Игра слов в предложении: «In this respect, the end of the Party also meant the end of the party». — *Прим. переводчика.*

отнести к какому-то определенному жанру, это «слишком европейское» кино. Такие режиссеры осознают, что, не имея в Голливуде никаких связей, очень легко затеряться среди себе подобных и тогда ни о какой карьере не может быть и речи. Поэтому они принимают вполне разумное решение — остаться на родине, жертвуя своими амбициями ради драгоценной творческой свободы, которой вряд ли смогут наслаждаться вдали от дома.

Вопреки расхожему мнению это вовсе не означает их поражение. К примеру, режиссер Ян Гржебейк и сценарист Петр Ярховски вполне успешно работают в родной Чехии. Их фильмы, среди которых «Поодиночке мы погибнем» (2000), «Вверх-вниз» (2004) и «Красавица в затруднении» (2006), вызывают довольно слабый интерес у критиков, зато неизменно становятся хитами в чешском кинопрокате. Гржебейк и Ярховски снимают по фильму в год и работают в основном с одними и теми же актерами и съемочной группой, укладываясь в рамки скромного бюджета. При этом в их совместной фильмографии уже шесть картин. Их творчество — пример альтернативы слепому «голливудскому карьеризму», столь распространенному в кинематографической среде Европы.

Цена такой свободы — практически полная безвестность. Придется забыть о набережной Круазетт, о Венеции и Берлине, о красной ковровой дорожке. И все же эти режиссеры продолжают работу, спокойно ожидая появления какого-нибудь находчивого покровителя, способного по достоинству оценить и прославить их творения.

В связи с этим часть вины неизбежно ложится на плечи отборщиков кинофестивалей, которые по-прежнему (начиная с 1960-х) строго делят все картины на артхаус и мейнстрим. Предпочтение, естественно, всегда отдается первым, а это означает, что множество фильмов, популярных у себя на родине, зрители других стран никогда не увидят. Тем, кто не имеет возможности путешествовать и вынужден довольствоваться репертуаром мультиплексов, вряд ли когда-либо удастся получить адекватное представление о кинематографе Восточной Европы, Азии или, скажем, Нигерии.

Фестивали создают режиссерам репутацию, однако их покровительство может порой ввести в заблуждение. Например, судя по Каннским фестивалям, было бы вполне логично заключить, что самый популярный из ныне живущих российских режиссеров — Александр Сокуров. В действительности же на родине этого большого мастера его фильмы, как правило, идут в двух-трех кинотеатрах в течение одной недели и затем сходят с экранов. Благодаря мудрой политике и умелой поддержке международных фестивалей, эти картины становятся объектом экспорта, дорогим товаром, доступным лишь избранному зрителю. С коммерческой точки зрения такие фильмы ничем не отличаются от каких-нибудь дизайнерских сумок, сшитых в пакистанском городке Лахор или на Филиппинах и затем доставленных в бутики Парижа и Нью-Йорка.

«4 месяца, 3 недели и 2 дня», режиссер Кристиан Мунджу

После всего сказанного кажется невероятным, что найдется хотя бы один или два режиссера, снимающих у себя на родине комедии, триллеры или мелодрамы (жанры, «недостойные» внимания фестивальной публики), которых будущие поколения оценят по достоинству и признают великими и чье незаслуженно забытое творчество сочтут доказательством смещенных приоритетов нашего обывательского века.

Стертое самосознание

Фрэнсис Фукуяма в своей теории «конвергенции» — по сути, переработке идей таких философов и социологов, как Фридрих фон Хайек и Герберт Спенсер, — предвидел наступление «золотого века», эпохи, которую британский философ Джон Грей охарактеризовал как «глобализацию, построенную по модели экономической утопии». В 1990 году известный японский бизнес-стратег и теоретик Кэнъити Омаэ достаточно оптимистично отозвался о метаморфозах в современном мире: «Мировая экономика стала настолько мощной, что буквально поглощает значительную часть национальных корпораций и частных потребителей, практически стирает официальные границы между государствами, завладевает сферами власти чиновников, политиков и военных».

Пророчество Омаэ можно считать в некотором отношении сомнительным, однако в сфере киноиндустрии оно полностью оправдалось. И действительно, совместное производство, международные программы финансирования, постоянные скитания режиссеров в поисках более развитых центров кинопроизводства, изменение политики дистрибьюции в соответствии с развитием цифровых технологий — все эти факторы в совокупности превращают национальную принадлежность в абсолютно бессмысленную категорию, в отвлеченное понятие.

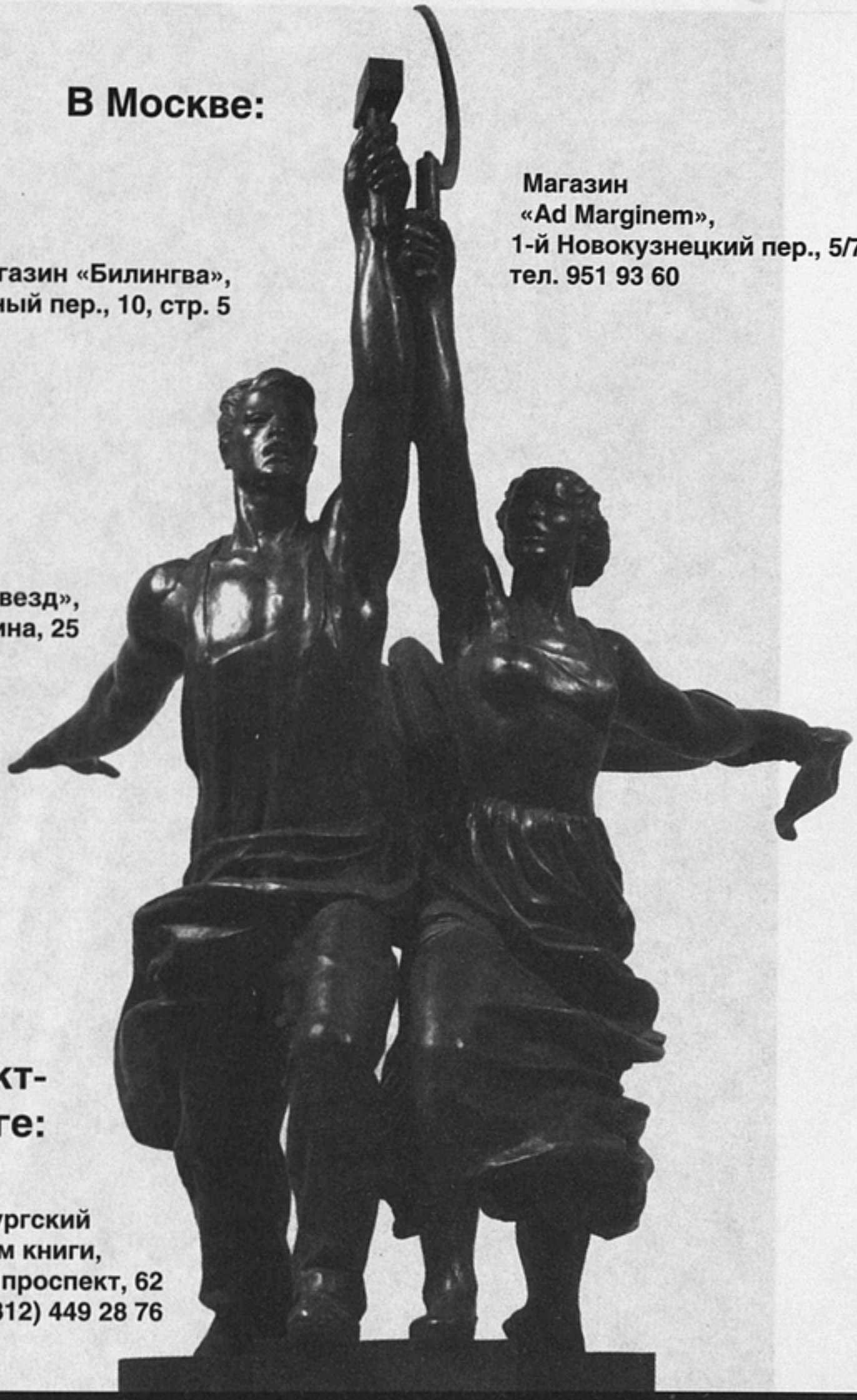
Афиша «Двухнедельника режиссеров» в Канне пестрит именами инвесторов со всего мира: здесь и кинокомпании Чехии и Польши, и телевизионные станции Франции и Германии, итальянские и испанские компании-дистрибьюторы, и во главе всего — трансъевропейская система финансирования. Так кому в итоге принадлежит производство? И если бы нужно было определить победителя, флаг какой страны развевался бы над его пьедесталом?

Таким образом, сегодня употребление термина «Восточная Европа» — довольно смелый шаг, по крайней мере, если речь идет о кинематографе. Неудивительно, что мы как граждане и как зрители цепляемся за некий вымышленный образ, в равной мере порожденный Джоном Ле Карре и Боратом. Поэтому впечатления от фильмов этих стран зачастую поражают нас самих, сбивают с толку. Ведь эти люди на экране — точь-в-точь как мы! (И, несомненно, такое же ощущение появляется у каждого, кто хоть раз проходил по центральной улице любой европейской столицы.) Поэтому, да и по многим другим причинам, восточноевропейские режиссеры просто обязаны продолжать борьбу, дабы не уподобиться канарейкам, попавшим в сети наших зрительских предрассудков и стереотипов.

Sight & Sound, June 2008

Перевод с английского Елены Паисовой

Где приобрести журнал «Искусство кино»?



В Москве:

Магазин «Билингва»,
Кривоколенный пер., 10, стр. 5

Магазин
«Ad Marginem»,
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

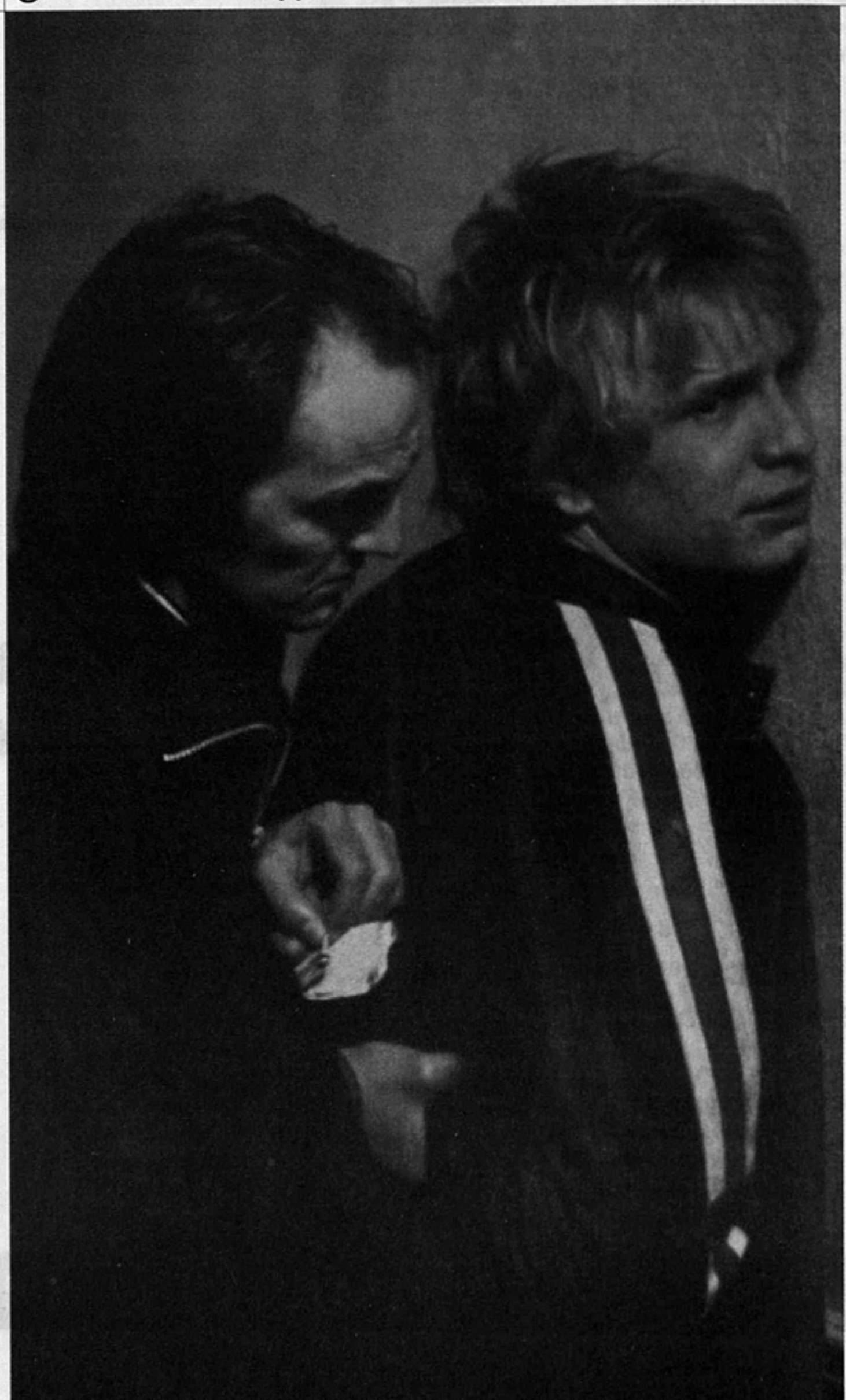
Кинотеатр «Пять звезд»,
ул. Бахрушина, 25

В Санкт-Петербурге:

Санкт-Петербургский
Дом книги,
Невский проспект, 62
тел. (812) 449 28 76

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

О П Ы Т



«Дитя»

ЛЮК ДАРДЕННН

Обратная сторона образов

05.01.1998

Жан-Пьер прочитал четвертый вариант сценария. По его мнению, там не хватает мотивации, текст излишне документален. Я с ним согласен. Я сосредоточу внимание на том, как Розетта «открывает» Рике, на ее чувстве вины, потребности в «прощении». Все это уже есть в зародыше в этой версии.

07.01.1998

В сценарии появляется отец. Отец Розетты появился не ради того, чтобы способствовать развитию интриги, действия. Он один их тех, чье уважение так важно для Розетты в те моменты, когда ей плохо, когда ее никто не признает, когда она сомневается в самом своем существовании.

19.01.1998

Перечитал «Гамлета». В тот момент, когда у него есть все основания мстить, мстить за своего отца, Гамлет задумывается о бессодержательности человеческих отношений, о смерти. Речь идет не о страданиях души, преследующей поставленную цель. Это не просто драматургический прием. Эта мысль поглощает его целиком. Почему так? Почему Гамлет медлит и не делает шаг навстречу трагическим событиям, истории, Истории? Почему он хочет исчезнуть, не быть? Месть создает возможность повествования, она предоставляет необходимые мотивы и цели для действующих лиц, ставит задачу перед тем, кого питает. Наконец-то появляется цель, которую нужно осуществить! Цель, имеющая веские причины, основанная на высоком идеале справедливости, нравственности! Гамлет колеблется, не хочет вести рассказ, не хочет добиваться цели. Но не может он и забыть того, что совершили его дядя и мать. Но что же тогда?.. Когда речь заходит о таких глубинах человеческой души, многие истории выглядят бледно. Не вести повествование, не углубляться в историю, не выполнять миссию, прекратить дьявольские игры в интригу, стать выше интриги, начать новую жизнь, по-настоящему новую, и для этого перестать существовать.

Гамлет делает все возможное, чтобы только не вести рассказ, чтобы не стать героем истории, но трагедия заключается как раз в невозможности избежать ведения повествования.

22.01.1998

И снова Гамлет. Он придумывает, устраивает инсценировку убийства, совершенного своим дядей, потому что верит: быть может, убийца, глядя на свое преступление, каким-то образом выдаст себя и осознает содеянное зло. Когда он это

Продолжение. Начало см.: 2008, № 6.
Фрагменты. Публикуется по: Luc D a r d e n n e. Au dos de nos images. 1991—2005.
© Edition du Seuil, 2005 et 2008.

воображает, Гамлет высказывает суть репрезентации в трагедии: повторить нарушение запрета, чтобы его заново обосновать. Не характерна ли ситуация Клавдия, ситуация зрителя-убийцы (к тому же виновного в инцесте) для всякого, кто смотрит спектакль о самых потаенных человеческих интригах? И еще кое-что: если Клавдий, взволнованный зрелищем собственного преступления, признал бы его и отказался от места, полученного благодаря преступлению, Гамлету больше не нужно было бы мстить за отца и убивать дядю. Искусство совершило бы обращение виновного. Нового убийства не потребовалось бы. Все это иллюзия.

06.02.1998

Пятая версия сценария укрепила энтузиазм Жан-Пьера. Мы отправляемся в Касто писать шестую версию. Думаю, мы нащупали нашего героя и нашей истории удастся появиться на свет, принять очертания, не превратившись в *повествование*.

«Единственной философией, за которую можно нести ответственность перед лицом отчаяния, могла бы быть попытка рассматривать все вещи такими, как они представляются в свете искупления» (Адорно. Minima moralia).

07.02.1998

Э. все еще на пособии по безработице. Это тяжелая жизнь, и мало кто осознает, что это значит для человека, который вынужден так жить.

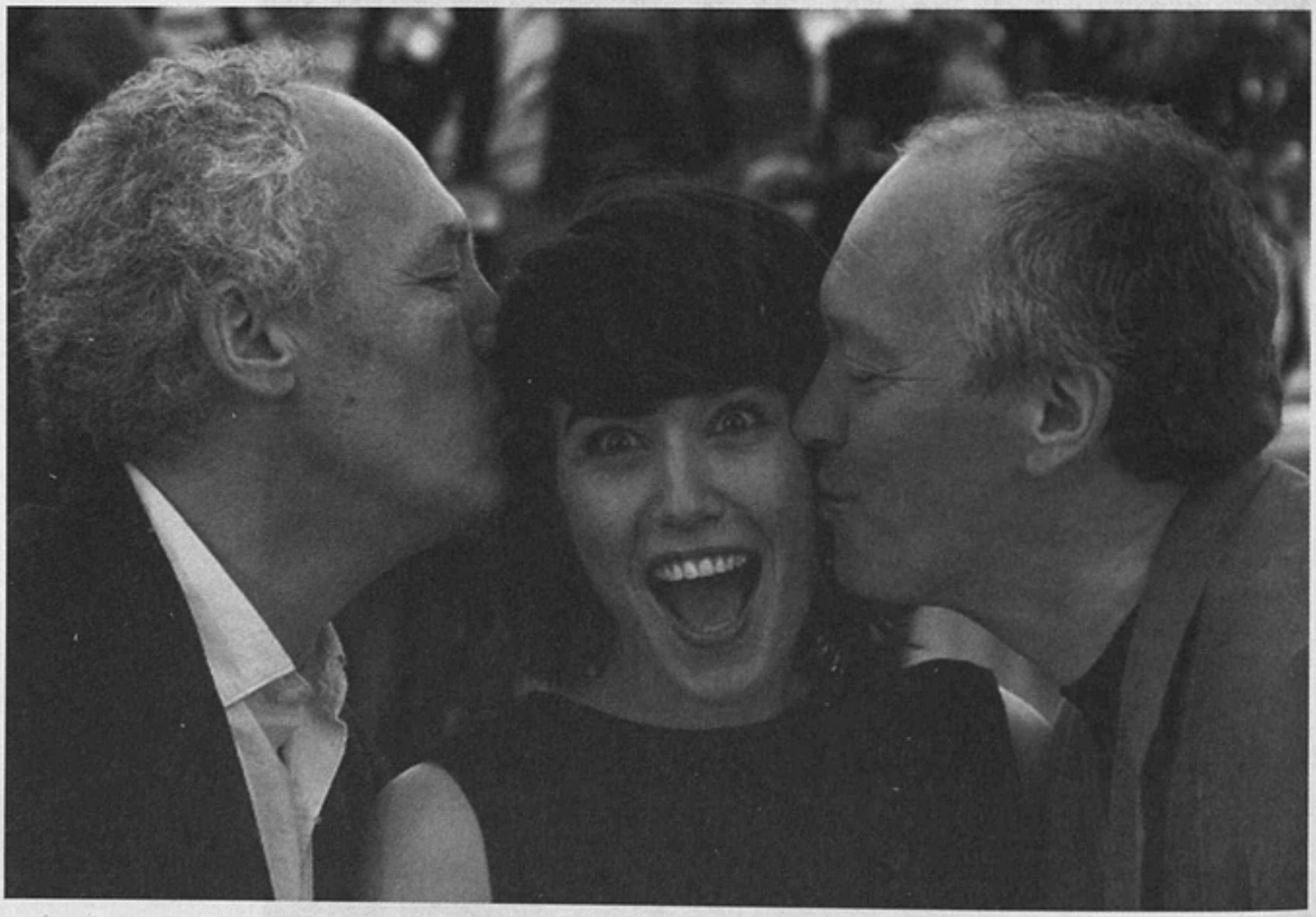
15.02.1998

В Касто мы завершили шестой вариант сценария. Мы понимаем, что это по существу собрание вариаций на тему драматической ситуации стыда. Крайняя форма стыда — стыд нравственный (стыд того, что Розетта сделала с Рике). Рике помогает Розетте избавиться от стыда.

17.02.1998

Вопрос. Почему в ваших фильмах нет музыки?
Ответ. Чтобы не мешала смотреть.

Жан-Пьер Дарденн,
Арта Доброши,
Люк Дарденн



02.03.1998

После того как сценарий прочитал Леон Мишо, мы решили отказаться от персонажа отца. Дело не только в том, что такое действующее лицо встречается слишком часто, но он к тому же фактом своего присутствия дает излишние объяснения характера Розетты. Спасибо, Леон.

07.03.1998

Почти закончен седьмой вариант сценария. Правильно, что отказались от отца. А ведь всего несколько недель назад он казался мне необходимым.

Пожалуй, у нас теперь есть матрица «персонаж/ситуация», которая при съемках даст возможность пойти еще дальше. Погрузиться в человеческую материю. Обнажить, показать живьем.

18.04.1998

Девятый вариант сценария представлен комиссии по отбору фильмов и затем будет передан на «Canal +». Надеемся, что они там «поймут». В октябре начинаем снимать.

После обсуждений с Жан-Пьером я приступаю к работе над новым сценарием. Нам бы хотелось представить на экране некую группу, семью с двумя-тремя детьми. Может быть, вернуться к истории женщины, которая сражается, чтобы восстановить на работе уволенного рабочего. Безрассудная голодовка, палатка на парковке. Нужно, чтобы о ней заботились. Взаимопомощь между мужем и женой. Сначала мужу страшно. Фильм о страхе.

19.04.1998

Вот то, что должно было бы прикладываться в качестве пояснения к сценарию «Розетты».

Исследование жизни, исследование характера, призванное создать портрет эпохи.

Героиня. Розетта, молодая женщина семнадцати лет в поисках работы, места, существования, признания.

Эпоха. Сегодняшний день, необходимость выживания, вызванная нехваткой работы, и как следствие — проблемы с деньгами, жильем, питанием, здоровьем, вышвыривание за дверь...

Это военный фильм. Розетта отправляется на фронт в поисках работы, которую находит, теряет, опять находит, которую у нее отнимают и которую она возвращает себе вновь. Она вечно настороже, охвачена страхом исчезнуть, стыдом за то, что осталась лишней, в плену собственной гордости, ожесточившаяся настолько, что готова предать единственного друга, пришедшего на помощь. Важна только победа: получить работу, найти место.

Мы будем снимать тело Розетты на грани взрыва, сжатое, напряженное, к которому нельзя притрагиваться, будем снимать длинными планами, иногда прерывая их кадрами лица человека, сделавшего передышку или задержавшегося на чьем-то взгляде...

Наша камера ни на миг не оставит ее в покое, будет стремиться увидеть даже то, чего не видно, — ночь, в которой сражается Розетта.

20.04.1998

Прежде чем мы примемся за сценарий, нам нужно название. Просто необходимо, чтобы прочертить границы, определить центральные темы фильма, ответить на вопрос, что же мы в конце концов хотим снимать, о чем идет речь в этом фильме?

27.04.1998

«...И тут-то доктор Риэ решил написать эту историю, которая оканчивается здесь, написать для того, чтобы не уподобиться молчальникам, свидетельствовать в пользу зачумленных, чтобы хоть память оставить о несправедливости и насилии, совершенных над ними, да просто для того, чтобы сказать о том, чему учит тебя

година бедствий: есть больше оснований восхищаться людьми, чем презирать их» (Альбер Камю. «Чума»[1]).

06.05.1998

Думаем над новым сценарием, который будем снимать после «Розетты». Главного героя сыграет Оливье Гурме. Новый способ начать работу, новый опыт, поскольку мы никогда не отталкивались от актера, чтобы представить себе будущий фильм. Нам бы хотелось, чтобы там не было сюжета, просто люди и их взаимоотношения.

12.05.1998

Иногда возникает необходимость заставить страдать других. Вот так. Об этом нужно знать.

31.05.1998

Обсуждали по телефону с Жан-Пьером новый сценарий. Снова разговор о растерянном профсоюзном деятеле, который оказался лицом к лицу с бригадой рабочих, давших свое согласие руководству на увольнение рабочего, потому что из-за его халтурной работы все оставались без премий. Человек борется с тем, кто везде все разваливает. Человек в гневе, который, будучи прав не всегда и не во всем, без сомнения прав в том, что приходит в гнев.

01.06.1998

Ночь, комиссариат в Шарлеруа. Полицейский завершил допрос четырнадцатилетнего подростка, которого только что поймали на краже. Тот звонит родителям предупредить и сказать, чтобы они за ним пришли. Отец отвечает: «Держите его у себя» и вешает трубку.

26.07.1998

Прочитал «Запретную жертву» Мари Бальмари. В заключение она пишет: «Человеческая совесть создается не обладанием и господством, но отречением и освобождением».

Розетта освобождается, ее освобождают. Рике — это незнакомец, «первый встречный», облегчающий этот выход, этот переход, это избавление.

27.07.1998

Посмотрел два первых фильма Билла Дугласа. Недосказанность, создающая такое напряжение, что кадры и планы вот-вот взорвутся. Обостренное чувство того, что так внезапно обрывается, без всяких объяснений, и это надо принять как данность, именно так жизнь поступает с Джимми.

14.08.1998

Розетта одна, так зритель сможет быть с ней. Она страдает, и тот или та, кто на нее смотрит, может испытать ощущение страдания за другого страдающего человека. А чтобы в этом опыте не оказалось слишком большой доли нарциссизма, нужно, чтобы Розетта сопротивлялась, не позволяла зрителю сопереживать ей и лить над ней слезы. Она должна от него ускользать, порой вызывать неприязнь, не соблазнять, не превращаться в жертву, жаждущую его слишком легкой жалости. Вызвать у зрителя ощущение страдания за другого, страдания при виде чужого страдания — это один из способов, которым искусство воспроизводит человеческий опыт.

Несчастные и голые созданья,
Гонимые суровой непогодой,
Что впроголодь блуждаете без крова,
Как защитят дырявые лохмотья
Вас от такой вот бури? Слишком мало

[1] Перевод Н.Жарковой.

О вас радел я! Исцелися, роскошь,
Изведай то, что чувствуют они,
И беднякам излишек свой отдай,
Чтоб оправдать тем небо
(Шекспир. «Король Лир», акт 3, сцена 4).

Будь кто другой, я умер бы от жалости
(Шекспир. «Король Лир», акт 4, сцена 7).

30.08.1998

Розетта, так зовут человека, которого мы будем снимать, это фильм о ком-то, о человеке. Почти «документальный» фильм о сегодняшней девушке. Я верю, что молодая неизвестная актриса, которая будет ее играть, станет Розеттой.

15.10.1998

Рике неуловим. Мне не удается понять, кто он, и думаю, мне больше не стоит пытаться. Просто удовлетворюсь тем, что «он есть». Это разновидность идиота? Актер (Фабрицио Ронджоне) спросил нас, кто такой Рике. Мы ответили ему, что мы не знаем, что нам лишь известно о его существовании.

16.10.1998

Жан-Пьер предложил исключить все реплики и жесты, превращавшие Рике в соблазнителя. Таинственный юноша. В ожидании. В ожидании Розетты, которой еще нет. Доверие, связь перед лицом одинокой смотрящей на него Розетты...

25.10.1998

Розетта или рождение. Ее боли в животе — это родовые схватки, не находящие своего младенца.

18.11.1998

Чем больше мы снимаем, тем больше чувствуем, что «Розетта» — фильм без сюжета. Актриса (Эмили Декенн) и другие актеры участвуют в этой сдержанной и страстной игре, которой мы хотим добиться.

07.12.1998

«Розетта» могла бы быть немым фильмом. Вся ее энергия собрана в комок, чтобы держать, поддерживать жизнь. Ничего не остается на то, чтобы произнести хоть слово. Да и к тому же, зачем бы вообще говорить?

23.12.1998

Завершили съемки «Розетты». Физически измотаны. Стараешься сохранить мощь, энергию, даже если не знаешь, каков будет ритм фильма. Все внесли свой вклад в то, чтобы создать на площадке необходимое напряжение. Мы заново снимали сцены, которые нас не удовлетворили, в «Обещании» мы такого не делали. Мы переписывали сцены во время съемок. И этого мы тоже во время съемок «Обещания» не делали.

03.01.1999

Элемент будущего сценария: сорванная с петель дверь, которую никто не чинит.

10.01.1999

Вот настоящее утверждение: в человеке нет человека. Отсутствие Бога стало бы одной из трактовок этого утверждения, способом завязать борьбу, по-прежнему отказываясь признать свое одиночество. Сегодня искусство стоит перед лицом этого пугающего утверждения. В борьбе с ним рождаются его произведения.

03.02.1999

Монтаж «Розетты» проходит тяжело. Как найти подходящий для этого портрета ритм? Ритм, дыхание — это наша кинематографическая форма. Я часто думаю

о ритме, который Шуману удавалось придавать некоторым своим произведениям. Своего рода лихорадка, прерывистое дыхание, исступление, порыв, сдерживаемый спокойным дыханием, все еще сопровождаемым дрожью, которую невозможно унять. Розетта шевелится, шевелится, шевелится. Она не знает, где приклонить голову. Она изнуряет себя поисками места, где приклонить голову. Если вы проголодались или хотите пить, значит, вас кто-то гонит. Всего одно пристанище, всего одна ночь, в течение которой голова может отдохнуть: на том, что заменяет Рике кровать, на нежных словах его детского монолога.

07.02.1999

Между деньгами, работой, водой, яйцом, кушеткой, вафлями, газом шагает Розетта. География нужд примитивной экономки. Она ходит по краю ямы, ходит, чтобы не упасть. Когда он придет, она его не узнает, того другого, кто придет ей помочь. Она бросит его в яму, его и все, что причиняет ей боль, все, что разъедает ей внутренности: деньги, работа, вода, яйцо, кушетка, вафли, газ.

13.02.1999

«Розетта». Мы потихоньку находим ритм, дыхание.

Все вечера думаю об Оливье Гурме. Он занимает мои мысли, главный герой горстки бессвязных рассказов. Я впервые поймал себя на том, что представляю себе вымышленную ситуацию, отталкиваясь от актера. Он меня преследует, как наваждение.

Прочитал «Удел человеческий» Мальро.

14.08.1999

Возможно, у нас есть общее направление для нового сценария. Человек, у которого убивают сына. Человек не мстит, спасает или пытается (вплоть до безумия?) спасти убийцу. После смерти сына разве остался кто-то, кроме убийцы, кто его волнует? Обратить внимание на прощение. Названия пока нет.

20.03.1999

Зло победило анализ. Оно подбирается к искусству, которое его ждет...

21.03.1999

Волк и агнец. Вот если бы разъяренному зверю агнец ответил: «Да, ваше величество, мой брат злословил о вас в прошлом году. Возьмите его и съешьте. Возьмите всю мою семью и съешьте. Они там внизу, спрятались в кустарнике». Услышав такой ответ, читатель, рассуждая с высоты своей нравственной совести, сказал бы, что это очень плохой агнец. Вот так отдать своего брата и всех своих! Читатель, стремящийся понять, увидел бы, насколько режим волков может изменить агнца и превратить его в нечто похуже самого волка. Он бы также заметил, что между читателем, который судит с точки зрения своей морали, и волком устанавливается некий сговор. Волк, съев семью агнца, возвращается к нему и собирается съесть, несмотря на последние мольбы, поскольку он рассуждает так: «Это плохой агнец, который вот так отказался от брата и всех своих. Он заслуживает смерти». И он съедает его без дальнейших проволочек с чувством выполненного морального долга.

22.03.1999

Будущий сценарий: месть/прощение. Без слащавости. Подойти вплотную к акту прощения, не впадая в свойственную людям сентиментальность, слишком часто свойственную. Подойти вплотную не значит обязательно простить. Испытать все это во время написания, во время съемки. Иногда я говорю себе: «Да, это возможно», потом что-то меня останавливает и говорит мне: «Нет, это невозможно».

27.03.1999

Возможно, тем, что обретет отец убитого ребенка, будет не прощение, а невозможность убить. Душа человека по Левинасу.

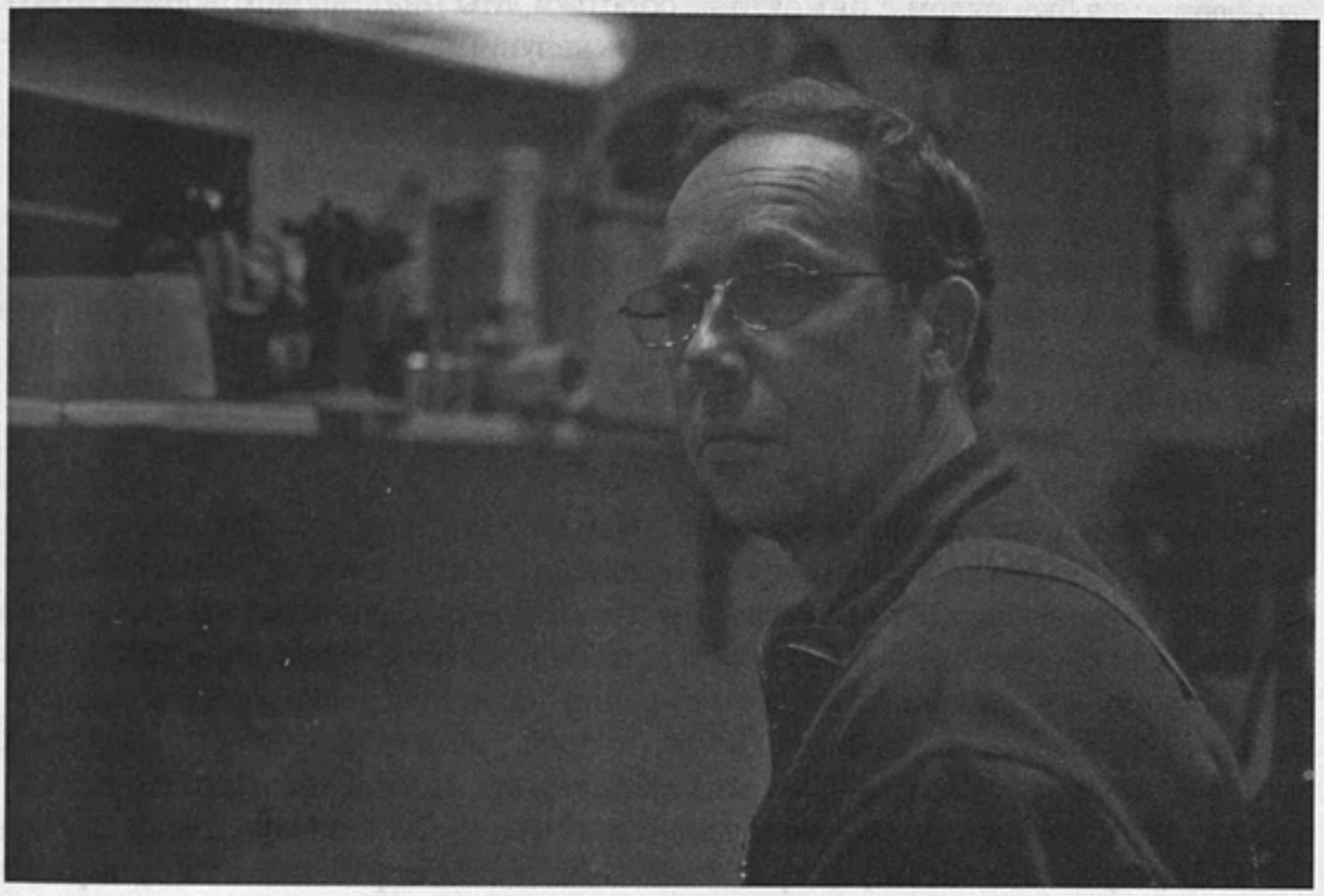
30.03.1999

Снова думаем о разных фактах, связанных с Одергемом. Любовница приказала человеку убить маленького ребенка, который родился у нее и ее мужа. Мужчина уезжает на машине с ребенком, чтобы его утопить, но так и не решается это сделать. В конце концов он оставляет ребенка на обочине дороги.

31.03.1999

В папке, куда я складываю фрагменты диалогов и идеи для повествования, я нашел такую запись, датированную 20.08.1997: «Мужчина убивает мужа женщины. Ради нее брат убийцы пожертвует своей жизнью, чтобы искупить поступок своего брата и свою собственную ошибку: он дал брату стать убийцей. Заданный Каину вопрос возвращается к Авелю: почему ты позволил своему брату стать убийцей?»

Обратить внимание на нарциссизм этого самого брата, который приносит себя в жертву. Возможно, в глубине души того, кто жертвует собой ради спасения другого, живет представление о себе самом, которое он любой ценой хочет сохранить и которым ни за что не пожертвует. Хорошо бы, чтобы это желание пожертвовать собой ради другого заставило бы его поразиться содеянному.



«Сын»

01.04.1999

Обсуждали сценарий с Жан-Пьером в Брюсселе. Названия для него еще нет, зато есть общее движение. Вокруг убитого сына, мести отца, прощения. Мы нашли место действия: центр обучения и реабилитации молодежи (перевод, наследование). Работа, как-то связанная с питанием? Третьим действующим лицом будет девушка. Живой третий человек, который сделает возможным прощение и позволит избежать соответствующей сцены между отцом и убийцей. Третий живой «против» третьего мертвого (убитого сына), который требует, чтобы отец за него отомстил. Без этого живого третьего как мог бы отец не убить убийцу своего сына? Момент мстительной ярости отца, предшествующий сцене между убийцей и этой девушкой. Невозможно говорить о прощении, так как убийца не просит прощения, но благодаря этой девушке он наконец признает то, что совершил. Он не выдержит. Убийца убил, когда ему было лет одиннадцать-двенадцать. Подумать о первом убийстве (Каин и Авель), даже если сейчас они не братья. Персонаж отца сделает их братьями. Неизбежно.

09.04.1999

Фильм отобран для официального конкурса в Канне. Генеральный представитель фестиваля Жиль Жакоб сказал, что «Розетта» — это ракета «Экзосет».

13.05.1999

Просмотр «Розетты» в зале Dames Augustines в Париже, чтобы проверить цвет и звук. Это фильм о ком-то, кто пытается устоять на ногах. И больше ничего.

15.05.1999

Мы отложили историю мести и прощения отца. Когда о ней задумываешься, возникает ощущение, что мы это уже делали. Никакого риска, никакого пари, никакого приключения. Впечатление, что снова беремся за «Обещание»?

01.06.1999

Авантюра с «Розеттой» нас измотала. Я опустошен. Не могу сосредоточиться. То же с Жан-Пьером, которому я только что звонил. Она увела нас за пределы. За пределы чего не знаю, но за пределы. Теперь нужно вернуться и снова взяться за работу, спокойную, регулярную.

01.08.1999

Отец. Я долго с ним боролся. Без передышки. Я был не одинок. Брат всегда был рядом, а я был рядом с ним, чтобы бороться. Мы никогда не говорили этого друг другу вслух, но мы знали, что наша связь нерушима. Возможно, он определил нашу общую судьбу «двуглавого режиссера»? Не знаю. Единственное, что я, пожалуй, знаю, так это то, что в наших фильмах мы много говорим о нашем отце — о его сыновьях и о нем самом. Я никогда не разговаривал с отцом. В этом нет ничего необычного. Возможно, это даже правило. Прошло много лет, прежде чем я понял, чем я ему обязан, чем мы ему обязаны, прежде чем ощутил, что пусть неуклюже и фанатично, но он пытался донести до нас, что существует моральный долг, тот, который без сомнения привел его к вступлению в ряды вооруженных партизан, когда ему было семнадцать лет. Об этом он никогда не рассказывал.

07.08.1999

«Родители усматривают в ребенке свою собственную гибель. Они узнают себя в нем как категории, как другом, отличающемся от них, которого надо познать, как в сформировавшемся существе. Но это сформировавшееся существо само представляет собой сознание, в котором рассматривается уничтожение родителей; иначе говоря, это сознание, в котором сознание родителей реализует себя в ребенке, а отсюда следует, что родители должны учить ребенка. Обучая его, родители внедряют в него свое уже сложившееся сознание и порождают собственную смерть, потому что пробуждают в ребенке сознание» (Гегель. «Философия духа»).

Я слышу в этом тексте, что родители не едят своего ребенка. Они умирают, продолжая жить, они отступают, продлевая свое существование. Воспитать значит умереть.

13.08.1999

Несколько фраз в газете Le Monde по поводу культа мертвых заставили меня вспомнить Гамлета: он хотел бы избежать (и знает, что не может) культа мертвых. Месть требует покойника, чтобы заставить его умереть, а пока покойник не отмщен посредством другой смерти (того, кто стал причиной его смерти), он по-настоящему не умер. Он вернется как призрак отца Гамлета, живой мертвец, который преследует сына, чтобы тот причинил смерть. Эта ситуация (вместе с прочими генеалогическими отношениями) смогла бы стать основой нашего следующего фильма. Как жить с мертвецом, который требует удовлетворения? Возврат к отцу и его убитому сыну.

17.08.1999

Культ мертвых лежит в основе всякого удовлетворения, всякой мести, возможно, даже всякого горького воспоминания. Как этого избежать? Что делать с мертвецом, который держит вас на почтительном расстоянии и требует удовлетворения? И почему бы не довести месть до конца? Почему бы ей не стать столь же справедливой, как правосудие?

Фильм мог бы (если снова взять отца, убитого сына, убийцу, дочь или жену отца, то есть сестру или мать убитого ребенка) рассказать о семье, преследуемой потребностью отомстить, которая вернулась бы к жизни, сумев разорвать железный ошейник этой неизбежной потребности. Обратить внимание на прощение, на порождаемые им иллюзии в отношении самого себя (нарциссизм того, кто прощает, будто он может подняться над остальными, над своим человеческим существованием). Название, если бы это не было названием шедевра, могло бы быть «Жить». Первая часть фильма показывала бы время правления мертвеца, требующего отмщения, а вторая часть показывала бы переход по этому замерзшему морю, которое бы постепенно оттаивало и освобождало семью. Переход, из которого никто не выйдет невредимым.

Посмотреть, не позволит ли пара отец — дочь вместо пары отец — жена затронуть мотивы убийства и инцеста. Убийство убийцы сына (брата с точки зрения дочери), совершаемое отцом и его дочерью, стало бы актом инцеста. Если это предумышленное убийство в конце концов не будет совершено, жизнь снова сможет наладиться, дочь сможет пойти навстречу кому-то другому.

Отец стал бы отцом, только не совершив убийство и превратившись в некотором роде в отца убийцы сына. Все это невозможно, если только этим убийцей не будет подросток.

Жизнь более плавная, широкая, живая, чем все те образы, в которые мы себя заточаем — в которые нас заточают, — в которые мы заточаем остальных. В то же время невозможно полностью вылечить свои раны, бросаясь в стремнину жизни. От тех, кто причинил нам зло, кое-что остается. С этим живешь. Жизнь продолжается, и те, кого больше нет, находят в ней свое место. Не большое место, а местечко. Жизнь широка, шире, чем мы можем себе представить.

19.08.1999

Прочитал «Вместе с Шекспиром» Даниеля Сибони. Потом прочитаю книгу Андре Грина о «Гамлете». Жак Таминио прислал мне свою статью об обещании и прощении в трактовке Ханны Арендт. Хочется в начале сентября еще раз поговорить с Жан-Пьером о сценарии. Стоит ли продолжать писать? Возможно, он нас заведет в тупик, и чтобы выйти оттуда, потребуется время. Если мы вообще выйдем.

27.08.1999

Завтра из своего орнитологического путешествия в дельту Дуная возвращается Эммануэль. Она состоит в тайных сношениях с мелочами, отличительными чертами жизни. Она открывает мне на них глаза.

«В кино лучше почувствовать дрожь при виде капли воды, падающей на землю, и передать ее, эту дрожь, чем излагать самую лучшую программу социальной взаимопомощи. Эта капля воды пробудит в зрителе больше духовности, чем самые громкие призывы иметь возвышенную душу, и больше человечности, чем все строфы о человечности» (Анри Мишо. «Будущее поэзии»).

06.11.1999

«Король будет жить без наследника, пока не найдет потерянное» (Шекспир. «Зимняя сказка», акт 3, сцена 2).

22.11.1999

Мы прекратили работу над сценарием о мести и невозможности убийства. Слишком прямолинейно. Слишком механистично. Не хватает жизни. Слишком фанатичный персонаж, который бросается навстречу всему и против всего (даже если и остановится в последний момент). Нужен персонаж, который бы зависел от других, находился в тисках их требований. (Семья? Недвижимость? Место работы?) Кто-то, кто хватается за все подряд, кого подгоняет срочность различных проблем, на которые он обязан реагировать. Этого героя поддерживает гнев против всего мира каков он есть. Он не согласен, он отказывается. Он слишком занят, ему знакомы моменты усталости, беспомощности. Нужно еще, чтобы в центре

всего выстроилась центральная линия повествования. Группа, и в этой группе центральный персонаж.

05.12.1999

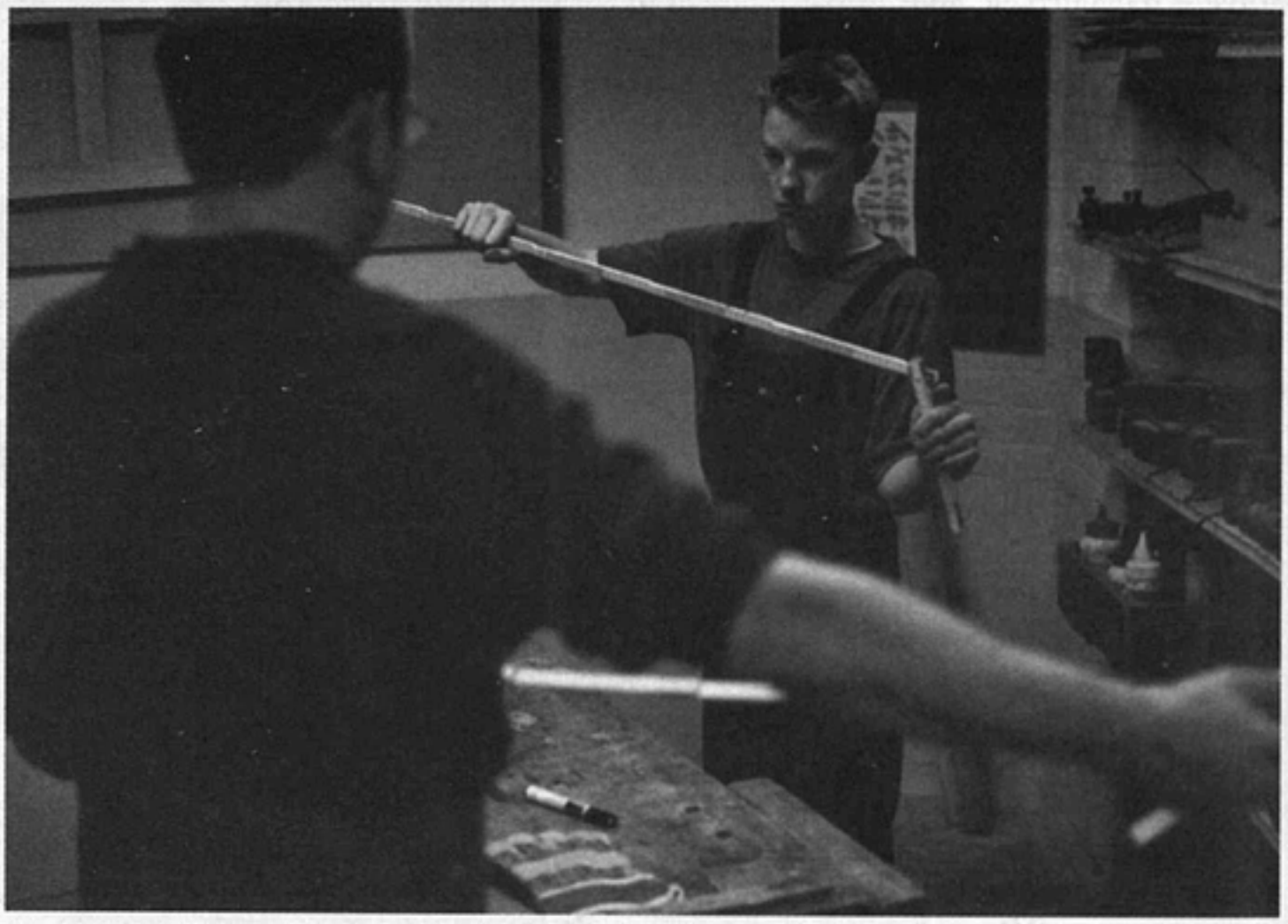
По-прежнему ничего нового по поводу сценария. В ожидании. В аварии.

10.12.1999

Снова взялись за сценарий о мести, об открытии невозможности убить.

16.12.1999

Как возвращается жизнь и как соблюдение запрета убивать помогает этому возвращению к жизни. Мститель, который собирается убить, но не убивает, заново обретает понимание запрета на убийство и лишается оправдания для убийства.



«Сын»

22.12.1999

Можно объяснить, как человек дошел до убийства, но невозможно было бы объяснить, почему он с неизбежностью должен был прийти к убийству.

23.12.1999

Фильм, в котором заново рассказывалась бы история Эдипа. Миф с самого начала (Лай, который не может занимать место, предназначенное ему как сыну царя Фив, и бежит, изнасилование Хризиппа, его самоубийство...). Не быть на своем месте, не знать своего места, быть вырванным со своего места, перепутать места, перепутать поколения — вот нарушение закона, исчезновение запрета.

Сегодня отец и мать ничего не запрещают своему ребенку (во имя чего? Кого?). Они предоставляют ребенка самому себе, оставляют в распоряжении самого себя, в самом себе, с самим собой. Один из способов съесть его, пока он не съел их. Вот их страх, их ужас: быть съеденными теми, кого они произвели на свет, кто вышел из их чрева. Поэтому они не говорят им, откуда они взялись, они заставляют их верить, что они происходят не от кого-то другого, но от самих себя, и злиться им не на кого, кроме себя. Пусть их дети поедают друг друга!

01.01.2000

Новое название: «Испытание». Молодой убийца прибывает туда же, где находится Оливье. Он не знает, кто такой Оливье, но тот знает, кто этот молодой убийца. Оливье принимает испытание. Его терзают разные чувства, разные желания. Как эти два человеческих существа, этот «отец» и этот «сын» намерены приблизиться друг к другу, встретиться лицом к лицу? Соблазн убить, миг прощения, иллюзия прощения, безумие прощения.

11.01.2000

Многие говорили нам о «Догме» и о наших взаимоотношениях с датским движением. Когда мы снимали «Обещание», мы не знали о существовании «Догмы». Наша работа над кадром соответствовала поискам, связанным с ритмами и ракурсами, под которыми два наших главных персонажа могли видеть мир и других людей. Было еще желание освободиться от гнета техники, которая парализовала наши действия в «Я думаю о вас». Это стремление освободиться присутствует также и в «Догме». Эти кинематографисты двух маленьких стран выдвинули на первое место скудность средств, чтобы найти форму своего кино.

13.01.2000

Вчера встретился с Жан-Пьером в Брюсселе. Начинает вырисовываться персонаж, его взаимоотношения с юным убийцей. Все упрощается. Не слишком ли драматическая ситуация?

14.01.2000

Со мной снова говорили о скандале во Франции в связи с критикой. Мне этот скандал неинтересен и кажется беспочвенным. Настоящая критика не интегрируется в процесс кинопроизводства. То, что иногда сами кинематографисты оказываются вынужденными вместе с продюсером и прокатчиком разрабатывать стратегию продажи своего фильма, есть необходимость, которую нужно принять. Настоящая критика не должна быть частью этой стратегии. Она может оставаться вне, что так нужно и зрителям, и нам, кинематографистам. Критика, которая участвует в этой кампании, сама становится частью индустрии, и ей уже нечего сказать о кино ни зрителям, ни кинематографистам. Тяжело видеть, что кинематографисты, которых поддерживает индустриализованная критика, желают исчезновения настоящей критики.

20.01.2000

У актера нет ничего «внутреннего», что бы он мог желать выразить. Перед камерой он просто присутствует, ведет себя определенным образом. Когда он пытается дать выход чему-то, что есть внутри него, он становится плохим актером. Безжалостная камера зафиксировала его желание, его игру, целью которой было дать выход этому «нечто». Он должен абстрагироваться от всякого желания и стать частью бессознательного, присоединиться к автоматизму машины, камеры. То, что Брессон отметил относительно автоматизма, цитируя Монтеня, совершенно справедливо. Наши указания актерам — физические, и чаще всего они носят негативный характер, когда нам покажется, что их поведение не соответствует предписанному. Записывая это поведение, камера сможет зафиксировать более сокровенные взгляды и позы, чем любая «сокровенность», которую способна выразить актерская игра. Для камеры актеры — открыватели, а не создатели. А это требует большой работы.

С нами говорили о Розетте. Ее воспринимают исключительно как мужественную девушку, которая продолжает бороться, не опускает руки, поражает своим упрямством. Они не замечают, насколько судьба Розетты похожа на судьбу Гали Гая из пьесы Бертольта Брехта «Человек есть человек».

03.02.2000

Мы в Токио даем интервью перед выходом «Розетты». Вчера вечером я снова думал о том, что нам сказал молодой актер из фильма «Семья Фальш», преиспол-

ненный наивной уверенности в методах своих профессоров. Он играл человека, который умирал в газовой камере в Освенциме. Он нам сказал: «Я спросил себя, есть ли во мне что-то, что могло бы помочь выразить его страдания, позволило бы мне его сыграть». Мы ему ответили «Ничего нет». Он сказал: «Тогда его сыграть невозможно!» Мы ответили: «Верно, фактически невозможно».

07.02.2000

Токио, 8.40. Последние минуты в номере отеля. Я думаю, что нам не следует строить фильм вокруг убийства и возможного/невозможного прощения. Снова сосредоточиться на мужчине и женщине, на семье, на группе. Движение более разноплановое, чем в «Розетте». Я плохо спал все эти ночи, меня постоянно обуревали сомнения. И Жан-Пьера тоже.

08.02.2000

Обсуждали новый сценарий с Жан-Пьером. Любовная история. История мужчины, который спасает свою жену, потерявшую и уважение других, и самоуважение. Ее уволили с согласия товарищей по работе. Снова работа, завод, солидарность. Не способ ли это опять взяться за «Розетту»? Не надо повторять и «Женщину под влиянием». Мужчина (Оливье Гурме) будет поваром в школе; она придет посидеть на кухне с отсутствующим видом и сообщит ему плохие новости. Он будет занят приготовлением еды, не сможет уделить ей внимание, которого она требует, он расстроится. Она поймет. Он ей скажет, что придет домой, к ней, как можно скорее. Она уйдет. Дома он ее не найдет. История исчезновения? Люди, которые исчезают, которые хранят в себе социальную эвтаназию, выделяемую подсознанием нашей системы, поощряющей конкуренцию среди отдельных людей.

Жан-Пьер вспомнил такие слова Боннара: «Проблема не в том, чтобы нарисовать жизнь, но в том, чтобы сделать живую картину».

11.02.2000

Мы прервали написание «Испытания». Чего-то не хватает. Слишком психологично. Ситуация слишком хороша для художественной литературы и не является документом нашей эпохи.

18.02.2000

Реклама внедорожника в одном журнале: «Создан для езды по самой неприветливой местности. Вроде Елисейских полей».

24.02.2000

В Льеже провели целый день за обсуждениями с Жан-Пьером. Вернулись к рассказу об отце и молодом убийце его сына, который сам становится «сыном» «отца», пытавшегося его убить. Появилось название: «Сын». Как молодой убийца может прийти к осознанию совершенного зла, и как отец может не поддаться жажде зла? Что значит убить? Кто может нас вытащить из этой безысходности? Два почти полных одиночества. Сближение двух тел. Профессией Оливье станет столярное ремесло — занятие измерения. Мерить длину, ширину, толщину, углы, мерить дистанцию между ним и убийцей его сына.

24.03.2000

Вышел купить сигарет. Ко мне подошел человек и попросил сигаретку. Я сказал, что как раз иду за ними, пусть он меня подождет пару минут. Я вернулся с пачкой сигарет, угостил его. Он поинтересовался, знаю ли я психиатрическое заведение «Санита». Я ответил, что это недалеко от меня. Он проводил меня и по дороге рассказал: «Моя жена вернулась к сильным наркотикам, я больше не могу, мне надо куда-то перебраться. Мне сказали, что в этом заведении можно некоторое время пожить». Он позвонил в дверь заведения. Ему открыли. Он вошел и исчез за дверью. Я должен был бы пригласить его к себе немного поговорить, если бы он захотел, или выпить кофе.

06.04.2000

Нас спрашивают, почему мы перестали делать документальные фильмы, и каждый раз мы уклончиво отвечаем, что ощущаем некий предел, некое сопротивление со стороны людей, которых мы снимаем, и со стороны того, как разворачиваются события. Это сопротивление можно частично победить с помощью определенной мизансцены и монтажа, но все же сопротивление имеет место, и возникает постоянный соблазн манипулировать материалом. А также постоянная неудовлетворенность. Такое объяснение не будет неточностью, но я все же думаю, что по сути настоящее сопротивление для нас заключалось в невозможности снимать убийство в фазе его подготовки или совершения. Перед лицом смерти режиссер-документалист теряет право смотреть на то, что нам хотелось бы снять. Мы полагаем, что смерть позволила бы нам ближе подойти к раскрытию сокровенной истины. Права смотреть может лишиться и камера художественного фильма перед лицом реальной смерти в концлагере. Фильм «Шоах» Клода Ланцманна уникален, так как его камера не показывает ничего из того, что произошло, и не потому, что нет изображений, а из принципа. Режиссер показывает следы, места и лица людей, которые говорят. Из взаимосвязей между ними, которые по сути являются связями в отсутствие изображений, возникает слово, поэма, правда, которую не смогла бы раскрыть никакая художественная лента, никакой документальный фильм. Уничтожение еврейских мужчин, женщин и детей не представлено с помощью образов. Выход за рамки образа. В сферу слов. Слушать за пределами всяких образов. Слово. Его святилище.

11.04.2000

С «Обещанием» и «Розеттой», да еще с этим новым сценарием, мы ступили на некую новую территорию, сферу вопроса: что означает сегодня быть человеком? Посмотреть, как можно быть человеком не просто в общем, но в конкретных экстремальных ситуациях, которые создает сегодня общество.

13.04.2000

Рука, руки станут действующими образами фильма, его тканью.

«Не поднимай руки твоей на отрока и не делай над ним ничего» (Быт. 22, 12).

14.04.2000

Возможности рук безграничны, непредсказуемы, противоречивы. Лапы, которые царапают и рвут. Крылья, которые едва касаются и ласкают. Ничего не говорится заранее. Горячие и распростертые в объятиях. Холодные и сжатые при ударе. Давать, брать, открывать, закрывать, защищать, душить, отпускать, держать, толкать, удерживать, бросать, показывать, прятать, связывать, развязывать, молиться, ударять. Вечный и волнующий саспенс рук.

Перед присущей рукам двуличностью мужской член обладает обезоруживающей искренностью.

16.04.2000

Сеть чувств, которые плетет фильм, состоит из множества элементов (кадры, игра, цвет, одежда, аксессуары, слова, декорации, звуки...), которые словно заражают зрителя, не материализуясь в символы. Они, как рыбки в воде, и картина, которую мы видим, изменчива, расплывчата. Если вынуть их из воды, чтобы лучше рассмотреть, они погибнут.

05.05.2000

Слова, которые произносят наши губы, образы, которые видят наши глаза, говорят и представляют то, чего мы не произносим и не видим. Слова и образы, которые приходят издалека и уходят куда-то вдаль. Хорошо, скажет психоаналитик, но что вы имеете в виду, когда говорите «куда-то вдаль»? Старый друг, психоаналитик, но тут мне не хочется ему отвечать, ведь я знаю, что для него то, что уходит куда-то вдаль, никогда не сможет пересечь линию, проведенную тем, что приходит

издалека. Я хотел бы ему сказать, что, возможно, есть один способ уйти далеко, который похож на переживание безумной любви, отгоняющей смерть и все страхи. Любовь, которая не борется с ними. Это означало бы вступить с ними в тесный контакт. Нет, любовь просто живет, нет ничего, кроме нее, она царствует, она их прогнала, они больше до нее не дотянутся. Я бы хотел ему сказать, что некоторые фильмы переносили меня в это далекое королевство. Но зачем, он все равно в конце концов предложил бы мне вернуться.

17.05.2000

Потребность в движении, в линии глубже, чем мысленное представление отдельных картин. Ритм, дыхание, «музыка» предшествуют образам. Мы не можем испытывать такого желания, лишь представляя себе образы. Есть ритм, насыщенность, напряженность, которые ищут свои образы и находят нужный план. Мы приходим на площадку и работаем с актерами, чтобы найти это напряжение без помощи монтажа или камеры. Конечно же, поиски кадра при помощи видоискателя, а потом при помощи камеры также помогают созданию этого ритма, этого напряжения, но я считаю, что наши поиски кадра — это одновременно и поиски напряжения, ритма, который был первым и еще пока смутным. Жан-Пьер очень хорошо умеет создавать на площадке напряжение, которое помогает нам в наших поисках.

17.07.2000

Завтра уезжаю на две недели в Эстремадуру с семьей. Оставляю сценарий спать. Надеюсь, я тоже смогу спокойно поспать и не слишком много думать о нем. Пусть он думает обо мне потихонечку и приготовит приятный сюрприз к приезду.

В сценарии два вопроса. Что произошло? Что будет?

Как нам скрестить эти два вопроса? Как развивать обе линии, не беря на себя функции кинематографиста-стрелочника, который комбинирует, спрягает, опираясь на свои знания? Как остаться в неведении относительно того, что происходит? Или вот еще: как избежать всякой манерности, всяких сюжетных построений, всех тонких сценарных ухищрений? Или как остаться спящим? Принять позу спящего, который предчувствует свой сон, позволяет ему прийти и едва заметно изменяет сновидение при помощи легкой непроизвольной и безобидной перемены положения своего тела.

06.09.2000

Посмотрел «Портрет госпожи Юки» Мидзогути. Ближе к концу фильма есть кадры, наполненные чистейшими эмоциями: госпожа Юки в одиночестве поднимается к кафе возле озера, где совершит самоубийство, она садится за белый столик, у которого стоят два белых стула. Боже! Вот она, вся трагедия госпожи Юки. Быть не в состоянии жить вдвоем ни со своим мужем, ни со своим невозможным любовником, ни с ребенком, которого носит в чреве. Именно в этом упрекает ее служанка Ханака, в том, что она не пыталась жить вдвоем. Но, возможно, в глубине души госпожа Юки знала, что бесплодной окажется попытка снова стать частью мира. Ей, аристократке ушедшей эпохи, невозможно установить связь с другой эпохой, чтобы снова творить. Возможно, в этом часть секрета госпожи Юки.

10.09.2000

Сценарий медленно продвигается. Боюсь, что я слишком много скрываю, оставляю слишком много построений за кадром. После «Сына» нам, возможно, нужно будет передохнуть, потому что очень тяжело погружаться в подобный лабиринт страстей. Я надеюсь, фильм поймут и не втянут нас в ложные дебаты по поводу прощения и т.п. То, что мы хотели снять («что» и «как» неотделимы одно от другого) — это генезис, казалось бы, невозможных генеалогических отношений.

11.09.2000

После «Сына», возможно, будет фильм-сказка, детский фильм, я не подразумеваю, естественно, под этим названием какую-то определенную возрастную категорию.

Много сцен (из-за столярной работы, отношений «учитель — ученик»), где один персонаж ставит себя на место другого. Поставить себя на место другого? Разве это возможно? Обладает ли наше воображение такой силой? Вот в чем смысл отношений между Оливье и Рене.

20.09.2000

Только что убрал все сцены, в которых шла речь о взаимоотношениях Оливье и его отца. Слишком искусственно. Я понял это, когда говорил с Жан-Пьером по телефону. Всякий раз, как я пишу сцены с участием отца главного героя, я в конце концов понимаю, что они лишние, что их надо убрать. Так было и со сценами с отцом Розетты. Будто для того чтобы он исчез, мне нужно было через это пройти. Пережить это, чтобы он стал призраком наших фильмов?

«Дитя»

05.10.2000

Слова, которыми обмениваются Оливье и Франсис, скудны, почти невозможны. Они рождаются с трудом, какими-то полупридушенными. Они рассказывают о тишине, которая их обволакивает, о плотности, густоте, необъятности ночи, в которую они погружены. Потерянные, заплутавшиеся, потрясенные, не понимая, что с ними произошло, они заводят еще один последний разговор, чтобы попытаться найти себя, вновь отыскать то человеческое существо, которым они могли бы быть, которым когда-то были, которое никак не могут вспомнить, но в которое все еще верят на словах.

10.10.2000

Закончил последнюю сцену сценария «Сын». Хорош ли он? Возможно, я слишком эмоционален, как говорили мои учителя. К счастью, нас двое.

«Зло — не мистический принцип, который можно уничтожить при помощи некоего обряда, это вред, который человек причиняет другому человеку. Никто, и даже Бог, не может заменить собой жертву. Мир, в котором прощение всемогуще, становится бесчеловечным» (Эммануэль Левинас. «Трудная свобода»).

Во взаимоотношениях Оливье и Франсиса прощение не должно быть всемогущим. Это не прощение, но невозможность убийства. И в то же время как обойтись без прощения? Мы не знаем, каков будет финал фильма, но мы не должны поддаваться соблазну примирения, когда не остается ничего непростительного. Оливье не может полностью поставить себя на место сына. Главный вопрос филь-

ма — отец, а не прощение. Оливье, не убив Франсиса, стал отцом, который, возможно, разрешил Франсису начать жить сызнова.

03.11.2000

Работаю над второй версией сценария. Соображения Жан-Пьера по поводу первой версии: больше длинных сцен, быстрее подойти к встрече Оливье и Франсиса, меньше прямоты в признаниях, больше жизни в характере Оливье, так как ситуация остается тяжеловесной. Обратить внимание на то, что камера не показывает лицо Франсиса. Может быть, его следует увидеть раньше?

Слушаю сонаты Бетховена. Они помогают мне писать, жить. Если бы наши фильмы могли делать то же самое, это бы значило, что мы добились успеха.

07.11.2000

Принимаясь за «Сына», я не исключал вероятности какой-то формы примирения через прощение, но, углубившись в написание, существуя вместе с персонажем Оливье и в его душе, я ощутил невозможность этого прощения. И все же кое-что найти можно.

10.12.2000

«Убийство в «Диснейленде» — вот название для нашей реальности. Под бурными потоками обобщенного развлечения загнивает стоячая вода скуки, выделяющая убийства.

15.12.2000

Современная эпоха побуждает избавляться от чувства вины. Как мы это осуществляем? Мы ищем виновных в возникновении этого чувства вины. Снова аромат жертвы. В полном неведении.

22.12.2000

Движение фильма и движения Оливье: уйти — вернуться — уйти. Загадочные колебания. Лабиринт. Еще более загадочные, если намеренно не показывать его взгляд.

Необходимо, чтобы фильм создавал ощущение неминуемости убийства и в то же время мешал ему.

08.01.2001

Почему действующие лица вроде Роже, Игоря, Рике, Розетты, Оливье и Франсиса? Не потому ли, что они противятся интерпретации, ассимиляции? Потому что они непредсказуемые, непостижимые твердые орешки, наши современники, воплощающие невероятное насилие людей, лишенных каких бы то ни было связей? У них абстинентный синдром, они пребывают в ожидании *другого*.

10.01.2001

Интрига — это действующее лицо, непонятное, загадочное. Может быть, даже не действующее лицо, а сам актер: Оливье Гурме, его тело, его затылок, его лицо, его глаза, потерявшиеся под стеклами очков. Мы не смогли бы вообразить такой же фильм, отталкиваясь от другого тела, другого актера. Для меня и моего брата это наша третья часть, то общее, что помогает нам стремиться к созданию одного и того же фильма.

14.01.2001

Хорхе Луис Борхес писал: «Я не придумываю вымысел, я придумываю факты».

Прочитал Шаламова. Его критический разбор способов создания художественного произведения имеет нечто общее с тем, что мы пытаемся сделать.

19.01.2001

Все чаще и чаще говорят, что необходимо охранять животных в связи с их возможным исчезновением, и все кругом от членов семьи до научных экспертов

и политических деятелей демонстрируют свой энтузиазм по поводу такого проекта, нет, больше того — такой миссии. Как не поддержать кампанию, целью которой является защитить жизнь, спасти экологическое отечество, остановить процесс исчезновения «меньшинств», которые не сумели адаптироваться или же подвергаются чрезмерной эксплуатации со стороны этого большого хищника — рода человеческого, предвидеть возможные открытия лекарств, которые могли бы защитить виды, находящиеся под угрозой исчезновения, от заболеваний грядущих дней? Все это хорошо. Кроме, возможно, медленного, приглушенного, злобного процесса утверждения в сознании такого взгляда на человека, о губительных последствиях которого мы еще не подозреваем. Религия — в данном случае более проницательная, чем научная рациональность, — учит нас, что зло шагает в маске, но нам не хочется это признавать, пусть даже мы терпим убытки и запаздываем с ответной реакцией. Как мы посмотрим на то, что завтра кто-то может поставить вопрос, нужно ли, учитывая смешение всего людского населения, спасать несмешавшихся индивидов, «чистые индивидуальности», оказавшиеся под угрозой исчезновения? Можно надеяться, что это движение не получит столь же масштабной поддержки, как то, которое возглавляет сейчас кампанию по спасению животных, оказавшихся под угрозой уничтожения, но к тому моменту, когда такой вопрос будет поставлен, зло уже успеет проникнуть в нашу культуру. Мы увидим, как всевозможные комитеты будут обсуждать необходимость или не-необходимость, обоснованность или не-обоснованость сохранить живым или замороженным тот или этот человеческий экземпляр (какое адекватное слово!). Будет приводиться множество аргументов «за», среди которых связанные с сохранением разнообразия видов человека, и множество нравственных аргументов «против», включая те, что имеют отношение к механистическому взгляду на человеческое существо, и спор завершится в пользу первых, которые во имя некоего всеобщего идола, в которого превратят жизнь, сумеют убедительно показать: весьма вероятно, что эти человеческие образцы, эти «чистые типы», таят в себе еще неизвестные элементы, которые позволят нам, «смешанным типам», продлить, защитить нашу жизнь, вакцинировать ее против некоторых пока еще неизвестных болезней. Мы будем пребывать в состоянии крайней извращенности, но даже не будем этого осознавать.

26.01.2001

Диалоги первого эпизода сценария («Сын») определяют цель фильма. «Хочешь его увидеть?» — спрашивает Катрин. «Не могу... у меня их уже четверо...» — отвечает Оливье. Не следует понимать, что Франсис — лишний с точки зрения чрезмерного количества учеников, он лишний в том смысле, что не вмещается в поле зрения. Оливье не может его увидеть.

13.02.2001

Куча бревен и досок в сцене на лесопильном заводе укрепляет ощущение силы у Оливье. Увеличилась вероятность убийства. Разрешение на убийство дано.

15.02.2001

Следующий фильм. История девушки, которая подставляет себя свету, обжигается, хочет растаять. Это пироманка. Она устраивает пожары, смотрит на них, рассказывает о них по телефону. Стриптизерша? Топ-модель? Менее броское занятие? Работа днем и работа ночью? Быть на виду, испытывать угрозу смерти — вот что для нее главное.

16.02.1001

Были в Музее кино вместе с Батистом. Смотрели «Живешь только раз» Фрица Ланга.

Фильм построен так, что всё — сценарий, кадр, монтаж, главный герой Эдди — лишено достоверности. В какой-то момент зритель вообще перестанет верить Эдди (угодив, таким образом, в расставленную кинематографистом ловушку). Эдди совершает убийство, которого он до этого не совершал, но которое он совершает

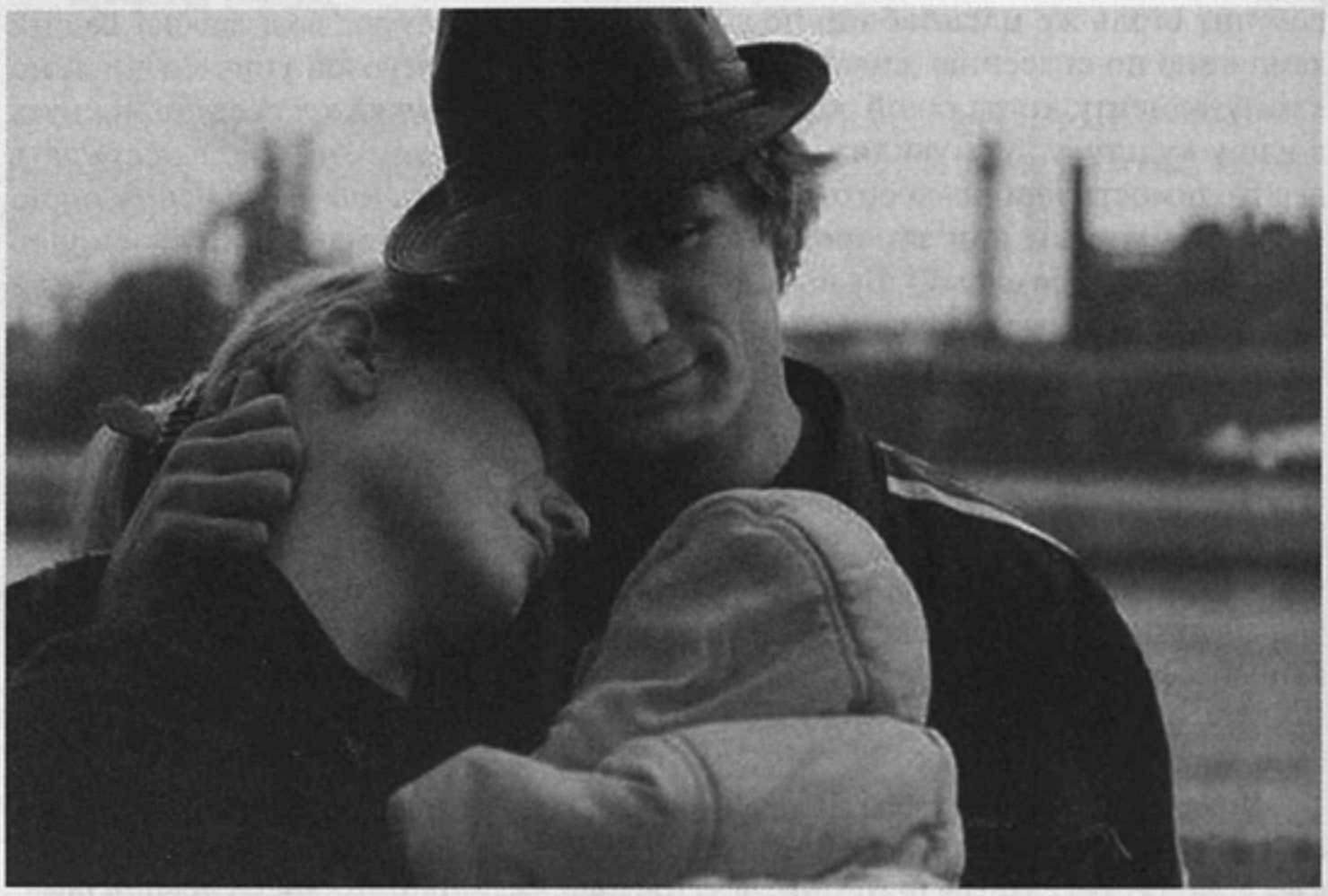
потому, что ему не верили. В конце фильма зритель, который принял виновность персонажа вопреки вере влюбленной в него Джоу, окажется на обочине дороги вместе со сворой «полицейских», палящих в ту и того, кто вопреки всему, уверуют в невиновность и любовь. Это их победа. Она принадлежит им. И только им. Это наше поражение, поражение зрителя.

20.02.2001

Замечание Достоевского: «Странное дело, сколько мне ни случалось видеть палачей, все они были люди развитые, с толком, с умом и с необыкновенным самолюбием, даже с гордостью» (Ф.Достоевский. «Записки из мертвого дома»).

03.03.2001

Создавать, создавать, создавать неожиданность, которую невозможно создать.



«Дитя»

05.03.2001

Перерабатываем третью часть сценария. Добавляем какие-то занятия, какие-то физические моменты, что-то, что им приходится делать вдвоем. Не просто пойти на лесопильню, чтобы посмотреть породы дерева. Жан-Пьер предложил, чтобы они переносили доски, брус, который человек в одиночку не может тащить. Это помогло бы дальнейшему развитию отношений отец/сын при помощи профессиональных действий. Передача знания через обучение действиям столяра. Не бояться снимать эти движения, фиксировать их, смотреть на них, и, глядя на них, видеть генезис невидимой связи, отцовства, родства. Для нас, тех, кто снимает, изображение не является ни воплощением невидимого, ни лишением видимого плоти, оно то самое видимое, которое в силу того, что оно видимо, говорит о невидимом.

11.03.2001

Закончили восьмой вариант сценария «Сын». Уже появляются другие варианты построения, в особенности финала. Мы их попробуем во время съемок. Оставляем сценарий в покое. Читается он хорошо. Пора заняться местами, декорациями.

Прочитал «Двойника» Достоевского.

19.03.2001

Жан-Пьер посоветовал мне прочитать два романа Лорана Мовинье. В книге «Вдали от них» после несчастного случая, в котором Селин выжила, а ее муж погиб: «А я? Нельзя сказать, чтобы происшедшее меня не трогало, но я думал о Селин, где она, что делает, и думал не только из-за нее, но еще и потому, что спрашивал себя: когда такое происходит и когда тебе удается выжить, о чем ты тогда думаешь, куда деваешь руки, что ты делаешь тогда, потом?»

«Куда деваешь руки?» Какой неожиданный и правильный вопрос (Лоран Мовинье. «Вдали от них»).

27.03.2001

В «Сыне» нам нужно вновь обрести неспешность, которой не было в двух предыдущих фильмах. Иную тишину. Тишину ожидания. Ожидания более глубокого, более затаенного, более отдаленного, чем то, что переживают герои и зрители; ожидания, которое неспешно бредет наперекор всем другим ожиданиям, всем другим саспенсам; ожидания, которое ничего не ждет и объект которого появится нежданно-негаданно и потрясет героя и зрителя, и они не смогут не почувствовать в глубине своей души: так вот же оно, это оно, да, оно! Не убивай его! Ты его не убил! Ты никого не убьешь!

У Жан-Пьера и у меня такое впечатление, что в этом фильме мы дошли до некоей границы, завершили некий цикл.

28.03.2001

Фильм — это герой, актер, Оливье Гурме, пульсация загадки, которую представляет собой появление лица, взгляда, тела Оливье Гурме.

02.04.2001

Два тела разделены чем-то неизвестным. Два тела влечет друг к другу нечто неизвестное. Жесты, слова, взгляды, которые постоянно оценивают одновременно и дистанцию, разделяющую их, и мощь тайны, их сближающей. Именно это нужно будет попытаться измерить при помощи нашей камеры.

11.04.2001

Тело Оливье никогда не бывает в равновесии. Камера Minima могла бы, наверное, помочь нам снять это подвешенное состояние. Эта маленькая камера позволила бы снять единым планом сцену в машине, когда Франсис перелезает на заднее сиденье.

01.05.2001

Углы стен, лестницы, повороты, коридоры. Ломать прямые линии. Шагом вперед — шагом назад. Движение сомнения. Лабиринт. Чтобы оказаться в голове Оливье.

21.05.2001

Гордость Оливье. «За кого ты себя принимаешь?» — спрашивает его Магали. С надменностью гордеца он считает, что способен прощать, примириться с убийцей своего сына. Он считает, что он выше людей. Он считает себя богом.

27.06.2001

Надменность Оливье, но также и безумная надежда отчаявшегося. Он не знает, ни куда идет, ни почему, ни зачем он туда идет, но он идет. Возможно, там меня что-то ждет, что-то, чего я не могу себе представить здесь и сейчас, но что окажется там, куда я иду. Что-то, что сможет сделать так, чтобы того, что произошло, никогда бы не совершилось, что-то такое, что смогло бы воскресить моего сына.

28.06.2001

Мы выбрали исполнителей на роли Франсиса и Магали. Кастинг продолжался очень долго. Изабелла Супар, которая будет играть Магали, — актриса очень

тонкая, неуловимая. Морган Марин, мальчик, который сыграет Франсиса, — непроницаемый, беспокойный, вызывающий беспокойство, как Оливье. У Франсиса и Оливье есть общее прошлое, неизвестное, невидимое, которое присутствует в двух телах, в тревожной непроницаемости, которую демонстрируют тела обоих. Что-то, что не ушло в прошлое, а остается и сейчас и не может найти себе места в их телах, не оставляет их в покое, не дает им возможности найти свое место. Это нечто связывает два тела, и именно с этим зритель свяжет отцовские и сыновние чувства.

29.06.2001

Думаем о фильме, который будем делать после «Сына». Фильм, главным героем которого станет группа. Мы уже думали об этом после «Розетты».

18.07.2001

Посмотрел «Комнату сына « Нанни Моретти. Последнее путешествие красиво до простоты, просто до красоты. Невидимая вода течет в кадре, она медленно поливает почву. Хрупкая жизнь, такая хрупкая, возвращается. Возвращение жизни. Возвращение к жизни. Снова почувствовать себя живым среди других, с точки зрения съемки это один из самых сложных моментов, и он преуспел. Grazie[2].

08.09.2001

Подходим к съемкам. Много сомнений по поводу каждого решения. И у Жан-Пьера, и у меня. Фильм будет трудно поставить. Нейтральность — это то состояние, которого придется достигнуть.

18.09.2001

11 сентября мы были в нашем офисе на бульваре Эмиль-де-Лавлей, когда наш ассистент, который услышал сообщение по радио в машине, сказал нам, что какой-то самолет врезался в одну из башен Всемирного торгового центра в Нью-Йорке. Через полчаса он нам позвонил и сказал, что еще один самолет врезался во вторую башню. В течение дня мы узнали, что речь шла, по всей видимости, о теракте, организованном исламистами. Вечером, уходя из офиса, мы встретили университетского профессора, который, казалось, не был недоволен терактом исламистов. «Немного напоминает Давида против Голиафа», — сказал он нам. Через два дня я получил от него письмо, в котором он просил у меня прощения за свои легкомысленные слова в отношении теракта, тяжесть которого он еще не мог оценить в момент нашей встречи. Вечером в одной газете одна писательница вещала, что нужно, несмотря на ужас ситуации, в которой оказались тысячи людей, иметь смелость признать, что вид башен, в которых исчезают и взрываются самолеты, прекрасен. Откуда взялась эта столь спонтанная речь профессора, в которой звучала симпатия к исламистским террористам, и столь циничная трактовка писательницы, позволившей себе забыть о страданиях отдельных людей в башнях ради созерцания образов? Что творится в головах европейцев, если этот профессор может так радоваться, прежде чем ощутить свою вину, если эта писательница способна испытывать наслаждение от того, что набралась смелости признать это варварство шедевром?

29.10.2001

Мы снимаем Оливье со спины. Часто. Не слишком ли часто? Не знаю точно почему, но Жан-Пьер и я чувствуем, что снимать его нужно именно так. Это не было заранее запланировано. Идея родилась из съемок самого первого плана фильма (и который мы пересняли, чтобы добиться более медленного темпа в начале и получить возможность написать титры на фоне спины Оливье, который в начале все равно неузнаваем). При помощи этих ракурсов со спины, с затылка, появлений и исчезновений спины и затылка Оливье, выстраивающих кадр, мы надеемся поставить зрителя перед фактом тайны, невозможности знать, видеть.

---

[2] Спасибо *(итал.)*.

Лицо, глаза не должны пытаться выразить ситуацию, которой достаточно для того, чтобы спровоцировать стремительный перенос зрителя. Подобное объяснение ситуации сделало бы этот перенос слишком управляемым, ограниченным или даже невозможным, в то время как спина, затылок позволяют зрителю углубляться постепенно, как машина углубляется в ночь. Вот еще что мы почувствовали с самого первого плана: угроза, угроза, которую представляет Оливье для тех, кто находится в поле его зрения, и напротив, угроза самому Оливье, чья спина, затылок подставляются удару, который может быть оттуда нанесен.

23.11.2001

Пятьдесят третий день съемок. Физическое испытание для всех. В том, что делает Оливье, есть что-то невозможное. Магали без сомнения права, когда говорит ему: «Зачем ты это делаешь?», и он, без сомнения, прав, отвечая: «Я не знаю». Мы тоже, никто не знает.

Съемочная группа и актеры нам очень близки. Без этого ничего бы не получилось. Оливье прекрасный актер. Он передал Франсису ощущение сдержанности и напряженности, свойственное его собственной игре. Нам иногда кажется, что повествование слишком закрытое. Следующий фильм будет более открытым.

07.12.2001

Мы собирались назвать фильм «Испытание», думая об испытании Авраама. Финал фильма, который мы сняли, снова привел нас к нему. Может быть, оно и определило весь фильм с самого начала, со сценария. Авраам не убивает Исаака. Оливье не убивает Франсиса. Оливье становится «отцом». Франсис становится «сыном», а веревка может пригодиться для того, чтобы связывать доски, как она пригодилась Аврааму, чтобы привязать барашка.

08.12.2001

Необходимо покинуть нашу жизнь, чтобы дать жизнь фильму, действующим лицам. На съемочной площадке мы не допускаем, чтобы кто-то из группы вспоминал о своей личной жизни. Это будто уход от напряженности, невосполнимая потеря для фильма. Я вспоминаю Алена Маркоэна, нашего оператора на съемках «Розетты», который сказал кому-то из съемочной группы, кто пожаловался на холод: «Как ты собираешься дать жизнь вымышленным персонажам, если все время напоминаешь нам о нашей жизни?»

11.12.2001

Снимая план в кафе, где Оливье и Франсис едят пирог с яблоками, я понял, что кадр не может вместить женщину, подающую им напитки. Я заново подумал над сценой парковки с Магали, которая приезжает, чтобы уйти одновременно из жизни Оливье и из фильма. Странная «необходимость», это исключение женщин ради развития повествования. Это из-за смерти и мести, к которым оно призывает? Из-за прощения? Почему мы не в состоянии представить это повествование иначе, как с участием отца, лишившегося сына и встретившего другого «сына», но не матери, которая лишилась сына и встретила другого «сына»? И почему не мать и дочь?

14.12.2001

Посмотрели черновой монтаж «Сына». Оливье и Франсуа одиноки. Мы не догадывались, насколько они одиноки, замурованы в своем прошлом.

Мы поняли, что Оливье показывают со спины чаще, чем нам казалось во время съемок. Это явно следствие того, что в черновой монтаж вошли почти все планы. С его спиной что-то происходит. Снимать спину. Человеческая загадка, которая содержится в черноте спины. Великий эллипс.

16.12.2001

Снимая Розетту, мы также думали о том, чтобы снимать ее со спины, оказаться у нее за спиной, чтобы создать у зрителя ощущение, будто он находится позади

солдата на войне. Без сомнения, еще и для того, чтобы не снимать лицо, слишком часто появляющееся на виду, мелькающее в кадре, ставшее знаком, товаром, «разрекламированное». Против образов, которые (каково бы ни было качество игры актера или актрисы) не в состоянии разбить те изображения, которые зритель уже видел и знает, например, лица улыбающегося, лица испуганного, лица сосредоточенного и так далее. Уникальности каждого лица больше недостаточно, чтобы победить стереотипы. Это ужасно.

Что касается спины Оливье, мне кажется, есть шанс рассматривать ее, как лицо, как если бы эта спина, этот затылок разговаривали. Много раз в ходе съемки у меня возникало это ощущение, и даже сейчас, во время монтажа, особенно в сцене в раздевалке, когда Оливье закрывает свой шкаф, а Франсис (за кадром) посвистывает в туалете, потом выходит и проскальзывает за спиной у Оливье.

17.12.2001

Точка пересечения между Оливье и Розеттой: тайна. Когда мы снимали Розетту через приоткрытую дверь барака из гофрированного железа, мы пытались разместить объектив камеры так, чтобы не было видно всего, что видит Розетта, но при этом чтобы поле зрения камеры и Розетты почти совпадали, и нам было бы видно почти то же самое. Однако между тем, чтобы видеть в точности то, что видит Розетта, и видеть почти то, что видит Розетта, есть разрыв, который и создает в восприятии зрителя напряженность тайны. Чем сильнее сближаются края этого разрыва, не сливаясь полностью, тем больше интенсивность тока связывающей их тайны. Когда Оливье, встав на цыпочки, смотрит через окошко кабинета директрисы, он видит Франсиса, подписывающего документ, его руку, его грудь, его лицо. Объектив камеры, который не может расположиться в том же месте, что и глаз Оливье, потому что мешает либо выступ окна, либо голова Оливье, может увидеть часть тела Франсиса, но не его лицо. Когда в объектив камеры попадает рука Франсиса, подписывающего документ, у зрителя возрастает напряженное ощущение тайны, ведь он видит фактически то же, что и Оливье, но при этом не видит лица, которое видно Оливье, и это лишь увеличивает желание взглянуть на это лицо. Найти «плохое место» для камеры, сделать так, чтобы попытка расположить ее в хорошем месте, совпадающем с точкой зрения действующего лица, кончалась бы неудачей, потому что мешал бы персонаж или какое-нибудь препятствие, задержка, это наш способ заинтересовать зрителя тайной и наделить тайной, а значит, и существованием, действующих лиц. Эту позицию открыл для нас Кесьлёвский своим «Декалогом» и короткометражкой «Квартира».

29.12.2001

Нравственное воображение или способность ставить себя на место другого. Чуть-чуть этого умения и требует от зрителя фильм. И этот другой, он удивляет. И удивленный зритель замечает, что другой куда-то увел его, и он злится, что не смог представить себе, что другой сможет увести его так далеко, поднять на такую высоту. И благодарит его.

По поводу следующего фильма: история мальчика, который обнаруживает убийство, совершенное его отцом, и превращается в свидетеля, которого надо убрать. Жан-Пьер думает, что нам пора кончать с убийствами. Я тоже так думаю, но что-то во мне думает иначе.

30.12.2001

Пересмотрели кадры с Оливье в мастерской, в машине. Иногда я ощущаю дыхание его сына себе в затылок.

Перевод с французского Марии Теракопян

Окончание следует

ГЛЮКЛЯ И ЦАПЛЯ:

«Преодолевать страх — это мы любим!»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ АНЖЕЛИКА АРТЮХ

В художественной среде Наталья Першина-Якиманская и Ольга Егорова больше известны, как Глюкля и Цапля. Они живут в Петербурге и много лет трудятся вместе, создавая перформансы, инсталляции и видеоработы. Их творчество выходит за рамки галерейного искусства. К примеру, видео Глюкли и Цапли неоднократно демонстрировалось на фестивале в Оберхаузене — одном из крупнейших мировых форумов современного визуального искусства. Здесь мы и встретились.

Анжелика Артюх. Ваш артистический союз сложился в середине 90-х, когда вы назвали себя ФНО (Фабрика Найденных Одежд) и избрали платье как объект концептуализации. Почему именно платье стало объектом вашей художественной практики? И остается ли оно для вас важным сейчас, учитывая то, что ваше искусство стало более социально вовлеченным?

Цапля. Начало 90-х — это время культуры проживания. Оно связано с дендизмом, культурой наряжания. Женщины-денди в литературе не описаны, хотя они существуют. Мы с Глюклей были по-своему денди. Мы тогда были очень увлечены формой. С одной стороны, мы были уверены, что форма создает содержание, а с другой — что наше сложное содержание требует особенной формы. Вот мы эту форму и создавали с помощью одежды. Делали такое эфемерное, каждодневное искусство. Как мы потом стали говорить — костюм-объект. Произведение искусства, которое носишь на себе. Материалом для этого была старая одежда. Новая казалась нам дико тупой. Ну что в ней может быть интересного? Функция? Красота? Чтоб сидела хорошо? Все не то, не для денди. Но когда вещь начинала жить и вставала на путь самосовершенствования, вот тогда она и становилась интересной. Мы думали, что она, как человек, — путем жертв и утрат создает себя, теряет пуговицы, воротнички, приобретает заплаты. Тело-платье. Из этого возник первый Магазин путешествующих вещей: наблюдение за жизнью платья, за тем, как оно совершенствуется. Некоторые вещи в магазине были истерты почти в пыль или, точнее сказать, в облако. Но находились любители, которые их покупали. Ну или, во всяком случае, ими восхищались. Это, конечно, было приключение для избранных. Ведь совсем не у каждого так настроено зрение, чтобы видеть, как искусство рождается из ничего. Это был такой тайный орден наблюдателей: мы, наши друзья поэты, художники. Мы делали, проживали и ничего не производили. Предъявить наше искусство было невозможно. Но в том, что это искусство, мы не сомневались ни минуты. Ради этого мы все соглашались на жертвы, голодали, но ни за что не шли на рутинную работу. Невозможно было себе представить, что ты предашь эту жизнь.

Глюкля. Платье можно было предъявить, просто люди тогда не говорили, что это искусство. Это не считалось искусством. И до сих пор остается под вопросом у экспертов. Мы-то знаем, что это искусство, но эксперты еще недодумались.

Цапля. А потом мы с Глюклей стали думать, что платье нам еще интересно как граница между человеком и миром. Платье — это рамки человека. Это работа с сущностью, строительство индивидуальности. Возник вопрос: как мы можем с этим обращаться? Мы сделали акцию — путешествие платья. Взяли дурацкое платье в горошек и сделали его своей лирической героиней, отправили в Крым, где оно делало то, чего мы не могли.

Глюкля. Про себя могу сказать, что мне просто было не с кем общаться. Я сейчас склонна думать, что это симптом. Тогда я не могла представить, что искусство может родиться из общения. Мое художественное образование не давало повода двинуть мысль в эту сторону. С другой стороны, отсутствие среды и разрушенное гражданское общество провоцировали двигаться в направлении поиска адекватных людей для общения. Ничто так не «вставляло», как перебирать платья, напитывать их образом, айдентити и вести разговор с каким-то персонажем. А с кем вести? Тогда я, начитавшись книжек про начало века, решила, что надо объединять поэтов, художников, интеллектуалов, чтобы создавать среду для общения, и стала приглашать их к себе в мастерскую. Во время чтений мои гости всегда радостно начинали переодеваться в старые платья, причем юноши обожали переодеваться в шелковые платья — не будучи трансвеститами, а из желания почувствовать себя другим. Тогда появилась Цапля, все стало развиваться, мы вместе через взаимодействие с одеждой открывали безграничные пространства коммуникации. Вначале было настолько очевидно, что не можешь ни с кем говорить, кроме своего «я», которое нужно вытащить клещами, чтобы себя почувствовать живой. Это описание симптома и одновременно его разрешения.

Цапля. Мы двинулись дальше. Магазин путешествующих вещей стал вариантом психотерапевтического кабинета. Приходил человек по звонку, он рылся в вещах, мы с ним разговаривали, и путем примерки разных вещей человек выговаривался, подбирал новый образ, менял свое внутреннее состояние.

Глюкля. А ты помнишь момент, когда поняла, что ты не денди, а что тебя волнует проблема человека?

Цапля. Даже не могу сказать. Как-то незаметно. Когда через тебя проходит так много одежды, начинаешь с ней более инструментально обращаться. У тебя появляется такая надменность, что ты и без одежды индивидуальность. Я помню, что уже перед закрытием магазина я стала носить кошмарные рубашки-поло и какие-то чудовищные джинсы. Чувствовала себя при этом совершенно органично. Я была коротко стрижена, почти лысая, никакой косметики... Жуть! Но при этом у меня не возникало никаких проблем с женской идентификацией. Тогда, например, я встретила моего мужа Диму Виленского. Появилась самодостаточность. Как мы

«Алые паруса». Перформанс

тогда с Глюклей объявляли: «Я не вещь!» Смешно сказать, но тогда это звучало свежо.

Следующий шаг в нашем развитии мы, как это ни странно, сделали под влиянием кино. Мы делали проект про Фасбиндера и были тогда потрясены тем, как он, говоря об одном человеке, выворачивая наизнанку самое внутреннее, говорит обо всем обществе. Стало понятно, что все самое интересное происходит в этом зазоре между человеком и обществом. Мы полюбили жанры социальных интервью, на основе которых мы теперь делаем наши работы.

Глюкля. Мало говорят, почему художник выбирает ту или иную стратегию. Я, конечно, могу запереться в мастерской и поработать, но уже невозможно так работать. Есть «внутренняя необходимость» (по выражению Кандинского) проникать в не арт-среды, идти на фабрики, к водолазам, матросам, чтобы спрашивать, общаться. И чтобы твое искусство все-таки помогало кому-то, а не ублажало и не украшало. Это и есть писание пейзажа с этюдником в современном контексте. Как раньше художник учился у натуры. В наше время писание с натуры с палитрой в руках — это вхождение с видеокамерой и диктофоном в социальные группы, максимально далекие от художественных сред.

Анжелика Артюх. Перформансы с самого начала являлись существенной частью вашей практики. Ваши перформансы — особенно «Памяти бедной Лизы» или «Погружение» — напоминают о том, что работа художника — это триумф смелости. Чтобы изобразить-сыграть последний путь героини Карамзина, вам пришлось прыгнуть в Лебяжью канавку. В «Погружении» вы спускались с аквалангами на дно, чтобы устроить подводное дефиле белых платьев. Понятно, что преодоление страха — то, что вас солидаризирует. И все же что для вас главное в том, что называется вашим «перформансным состоянием»?

Цапля. Преодолевать страх — это мы любим. У нас даже была целая сессия по преодолению страхов — в 1998-м грандиозная поездка, которая позволила нам вырастить крылья за спиной. Мы ездили по Восточной Европе, там много чего происходило, но самое главное — мы нелегально переходили границу. Вот это было страшно. Это была граница между Чехией и Германией, и нам пришлось преодолеть все страхи детства, рожденные советским кино про войну.

Глюкля. Главный посыл — приключение романтического героя. Перформансное состояние — это почувствовать себя героем, разведчиком, выполняющим важное задание. Герой всегда преодолевает страх. Нас настолько не устраивала вся ситуация, то, как мы живем, что в стране происходит! Нам хотелось идти вперед, чтобы жить как герой, а не просто как тряпка половая. Уже тогда мы отжили питерскую эйфорию, наступил момент, а что дальше? С кем работать? Где кураторы? Что делать? В стране нет арт-структур. В Европе институции, они поддерживают такие проекты, как наши. Здесь же ничего нет. Мы же хотели достойного проживания. Жить, как герои, кого-то спасать, куда-то стремиться.

Цапля. Для нас всегда подвиг был не пустым звуком. Мы с Глюклей всегда делали проекты, посвященные разным героям. Например, проект памяти Веры Засулич. Или проект «Элоиза и Абеляр. Пять подвигов подводной лодки». Нас всегда привлекал человеческий подвиг — как преодоление себя. Как возможность стать кем-то другим, возможность испытать себя. В детстве у меня была любимая книжка — «Пионеры-герои». Я просто бредила этими подвигами. Вот она, думала, настоящая жизнь! Важно знать, что есть кое-что, что поважнее тебя. Например, искусство как служение.

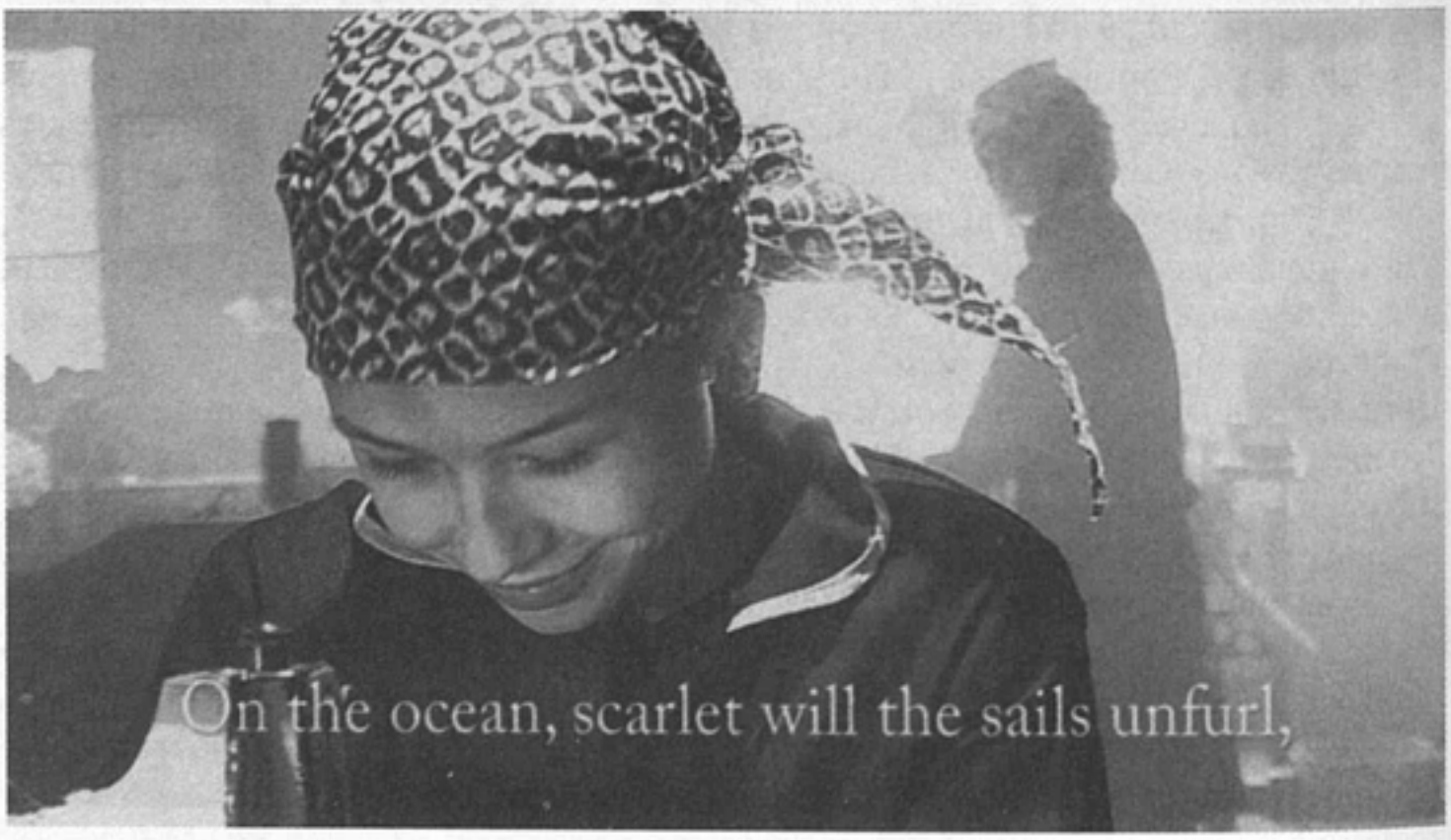
Глюкля. Это и есть романтизм!

Цапля. Наш романтизм на том и строился. Сейчас гораздо больше прагматизма. Тот способ проживания, который мы вели в 90-е годы, сегодня просто невозможен. Люди сразу идут устраиваться на работу. А нам казалось, что ради того искусства, которое мы делаем, всем можно пожертвовать. И это было ужасно естественно. Для всей нашей компании... И Саша Скидан, и Митя Голынко... да все в галерее «Борей» жили так, по-честному. Что-то в тридцать лет мы вступили в нормальную профессиональную жизнь. Оказалось, что за то, что ты делаешь, можно получать деньги. То есть мы не пошли в другое место, чтобы зарабатывать, просто то, что мы делаем, востребовано и приносит какой-то доход.

Глюкля. Я думаю, что в нашем случае еще уместно говорить о цельности. В чем она выражается? У нас очень много художников, которые, прикрываясь белым платьем, такой девственностью и чистотой искусства, говорят так: здесь мы зарабатываем деньги, а здесь мы делаем искусство. И они работают дизайнерами, еще кем-то. Мы так никогда не могли. Вероятно, это и есть цельность. Здесь появляется потребность в гибкости. Нас зовут, пытаются что-то навязывать. Но мы делаем все по-своему, внешне сохраняя предложенные нам правила игры, но наполняя их своим содержанием. Может, у наших коллег мужчин этой гибкости и не хватает. Это какая-то именно наша стратегия. Она продиктована цельностью.

Анжелика Артюх. Арт-критик Катя Андреева справедливо сравнила один из ваших перформансов — «Элоиза и Абеляр», где предполагалось, что участники акции должны проникнуть внутрь темной подводной лодки и пройти сквозь люки под аудиозапись писем Элоизы и Абеляра, — с перформансами Бойса, которые часто работали как мистерии, погружающие зрителя в своего рода инициацию. Видео предоставило вам другие возможности. Например, полиэкранный фильм «Три матери и хор» скорее наследует интеллектуальной традиции театра Брехта с его идеей очуждения. Какого рода стратегии в работе со зрителем для вас еще имеют значение?

Цапля. Мистерия — это, конечно, круто сказано! Но для нас очень важно приключение. Мы с Гюклей стараемся работать не на всю на свете аудиторию, не для всех людей, а как-то для каждого. Например, перформанс про подводную лодку. Сколько человек там прошло? Довольно много. Двести. И для многих из них это было приключением. Или перформанс «Психотерапевтический кабинет Белых», который мы делали в Граце и в Москве, в XL галерее. Это была важная для нас работа. Мы с Глюклей сидели в маленьком помещении, в белых костюмах химической защиты. Мы вообще эти костюмы одно время часто использовали. Когда мы их надевали, Глюкля и Цапля исчезали, а появлялись то ли ангелы, то ли мешки с картошкой. Во всяком случае, кто-то (или даже что-то) вполне анонимное и пустотное, перед чем можно без проблем раскрыть душу. И это действительно срабатывало. Приходили люди и начинали рассказывать вещи, которые другим не рассказали бы. Видимо, это была какая-то правильная конструкция — белые поверхности, говори что хочешь. Мы говорили: «Да, мы можем тебе помочь. У нас есть для тебя лекарство, но мы его дать тебе не можем, ты должен пойти и взять его сам». Давали человеку карту, на которой отмечали место, куда ему нужно пойти. В Москве это был магазин, домоуправление, поликлиника, солдаты на углу, нищий... Этих мест было довольно много. Человек отправлялся в это самое место, где ему нужно было сказать: «Здравствуйте, меня послали Белые. У вас для меня что-то есть». Например, шел к солдатам. Они выдавали ему что-то, что было



«Алые паруса». Перформанс

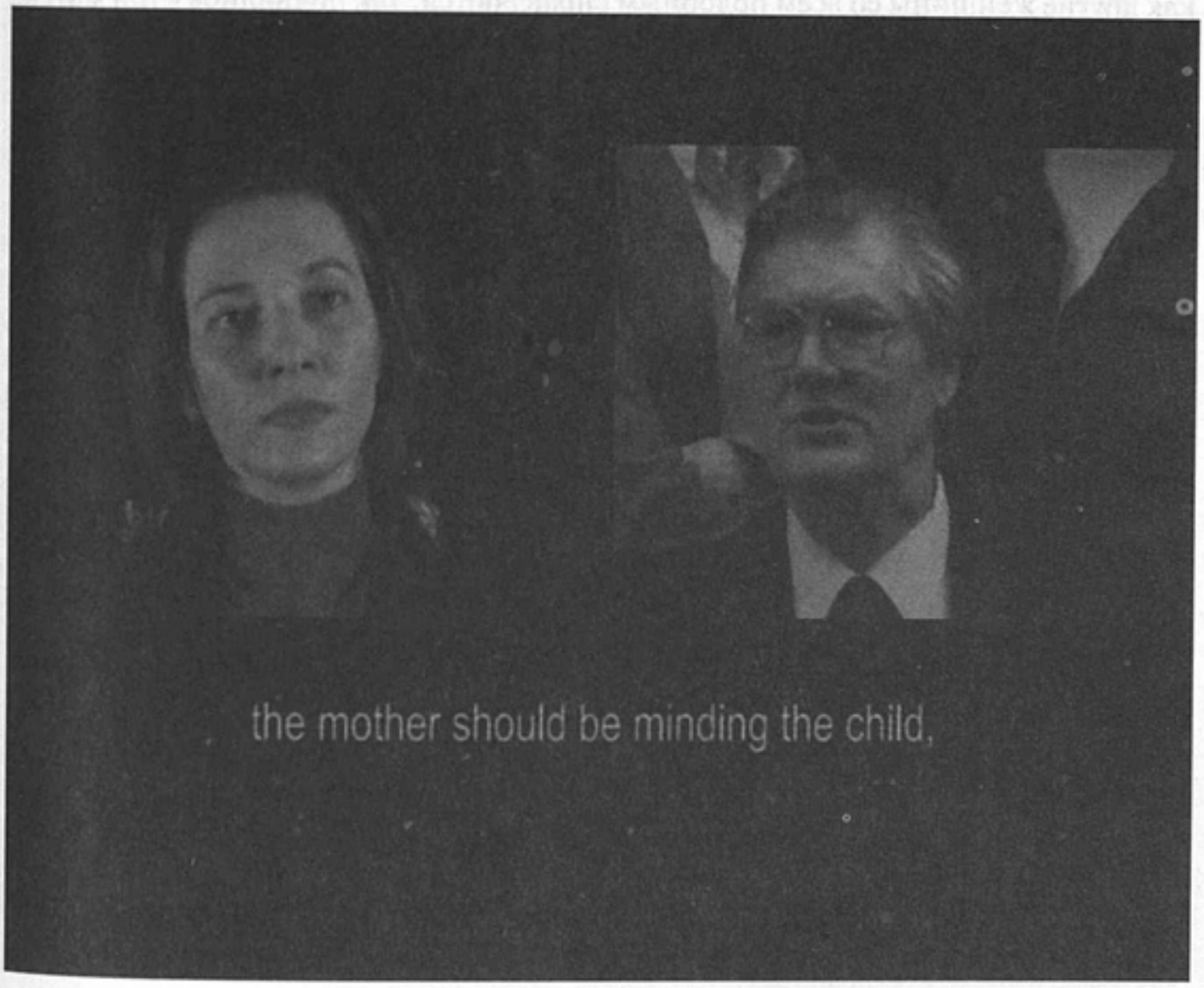
в целлофановом мешочке. Какая-нибудь идиотская вещь, снабженная инструкцией. Скажем, сломанная заводная курочка, снабженная запиской: «Даже курочка сломалась, дай отдохнуть себе». У нас были заготовки на разные случаи жизни, диагнозы. Мы имели большой успех с этим перформансом. Для нас важно чувствовать ситуацию. У нас никогда нет жестких требований изначально. Мы приезжаем куда-нибудь и ищем пространство, которое нам интересно, всегда используем то, что нам понравится.

Глюкля. Нам сказали, что мы совершили страшную ошибку в карьере, что не сделали перформанс «Пифия» в Киазме, в Хельсинки. Киазма — это большой и уважаемый музей, но мы предпочли ему стеклянный куб на Эспланаде. Беседочка такая, в местах народных гуляний. Это было предметом долгих дебатов. Где проводить паблик-арт: в границах искусства или в каком-то абсолютно не принадлежащем искусству пространстве? Нам понравился парк каким-то ощущением белого платья: нам казалось, что здесь правильнее все делать, здесь мы себе более верны, здесь работа с людьми будет более точная, чем в Киазме, где люди чувствуют себя более закомплексованно, потому что это музей.

Цапля. У нас есть такое «надменное» чувство, что искусство в принципе может помогать людям. Мы хотим не то чтобы «глаголом жечь сердца людей», а создавать ситуации, в которых человек может почувствовать толчок, посыл для возможного изменения себя. Ситуации, в которых у человека может появиться новое ощущение себя. Хоп! Щелчок! Что-то происходит.

Анжелика Артюх. Ваши работы можно назвать арт-терапевтическими, и они во многом связаны с анализом любви. На раннем этапе любовь предстает романтическим проектом, миром чистых страстей. На более позднем этапе любовь становится кропотливой повседневной практикой (например, «Три матери и хор»). Даже мачо — взвод марширующих матросов — задышали любовью, когда вы вложили в руки каждого по белому женскому платью (фильм-перформанс «Триумф хрупкости»). Как вы сами оцениваете развитие концепции любви в вашем творчестве?

Глюкля. В самом вопросе заложен ответ. Действительно, каждодневный труд. Другое дело, что тут тоже подстерегает опасность: чтобы каждодневно не заработаться так, что потеряешь лицо. Но в целом это путь от романтизма, безумной страсти, внезапной встречи к пониманию, что любовь — это каждодневная рабо-



«Три матери и хор». Перформанс

та и что часть этой работы заключается в том, чтобы находить какие-то изощренные способы, чтобы осуществилось дыхание романтизма. Ты можешь делать это любыми способами, нарушая любые стереотипы, но должен всегда держать в голове эту концепцию.

Цапля. Мы с Глюклей всегда работаем автобиографически. Все наши произведения всегда связаны с реальной, практической дейли-лайф. Конечно, вначале мы думали о романтической любви («Бедная Лиза»), о том, что ты можешь погибнуть от любви, но не погибнешь. В двадцать пять лет это такая реальность, которая переживается. Потом мы стали думать, что в любви главное — это желание дойти до конца, снять покровы, пробраться до кровеносной системы, чтобы близость была тотальной. Люди ведь трусоваты, ставят границы. Наш фильм «Записки Идеальному возлюбленному» — методическое пособие, как эти границы преодолеть. А потом, когда думаешь, что дошел «до конца», начинается новая работа по возведению новых границ. Потому что когда растворяешься в другом, то очень трудно остаться творческой единицей.

Глюкля. Либо смерть, либо дальнейшая работа.

Цапля. Когда появляется материнство — это совсем другой опыт, новая социальная ответственность. Как сказала одна наша шведская приятельница: «Когда у меня родился первый ребенок, я больше не могла думать о самоубийстве». Теперь твоя жизнь больше тебе не принадлежит.

Анжелика Артюх. Ваша относительно недавняя инсталляция, а затем созданный на ее основе фильм «Три матери и хор» мне представляются феминистским произведением, если исходить из того, что феминизм настаивает на важности целого ряда женских социальных становлений, а не просто на улучшении положения женщин. Вы показываете становление российских женщин как субъектов материнства, труда, любви, социума. Чем для вас важна эта работа?

Глюкля. Это было выходом на новый уровень. Мы окончательно осознали, что хотим работать через общение. Интервью, социологические исследования стали частью проекта. И это очень важный показатель того, как сейчас может работать художник, как он ломает стереотипы и через что производит ценности.

Цапля. Когда родилась моя дочка Ася, меня сразу начал мучить вопрос: как жить? Потому что если ты художник, это забирает все твое время, если ты мать — это тоже забирает все твое время. Как делить? Мы стали брать интервью и спрашивать, как другие женщины со всем подобным справляются. Так появились «Три матери и хор». Конечно, это произведение феминистское.

Глюкля. Я настолько изменилась, став матерью, что не могла очень долго этот опыт хоть как-то отразить в искусстве. Труд матери поражает тем, что, оказывается, ты способна стать десятижильной. Матери — это же такие Змеи Горынычи! Для меня фильм «Три матери и хор» связан с желанием поделиться с людьми этим знанием — с одной стороны, рассказать об уязвимости женщины, когда она становится матерью, и, с другой, — о ее богатырской силе, которая выражается в том, что видишь реальность ясно и поэтому можешь выделить симптом. Этот опыт открывает возможность критиковать действительность, потому что равнодушие испаряется и тебя искренне возмущает то, что происходит, то, как несправедливо устроено общество, в том числе по отношению к женщине.

Анжелика Артюх. «Три матери и хор» можно определить как фильм-дискурс. Уже в самой форме, унаследованной от античного театра (протагонист и хор, состоящий из представителей разных социальных и гендерных групп), вам важно было подчеркнуть множественность существующих концепций материнства: от экстаза любви, труда и жертвенности до инерции материнства, превращающего женщину в заложницу обязанностей, препятствующего духовному и карьерному развитию матери. Чего больше в вашей работе: личных индивидуальных переживаний или социологического анализа?

Глюкля. Чего больше — личного или неличного? Это очень сложный вопрос, все переплетено. Но мы отказываемся от исключения личного из нашего творчества. Через личное мы выходим на общественное.

Цапля. Эта тема нас заставила стать очень ответственными феминистками. Мы сделали газету про материнство. Мы стали больше заниматься практической,

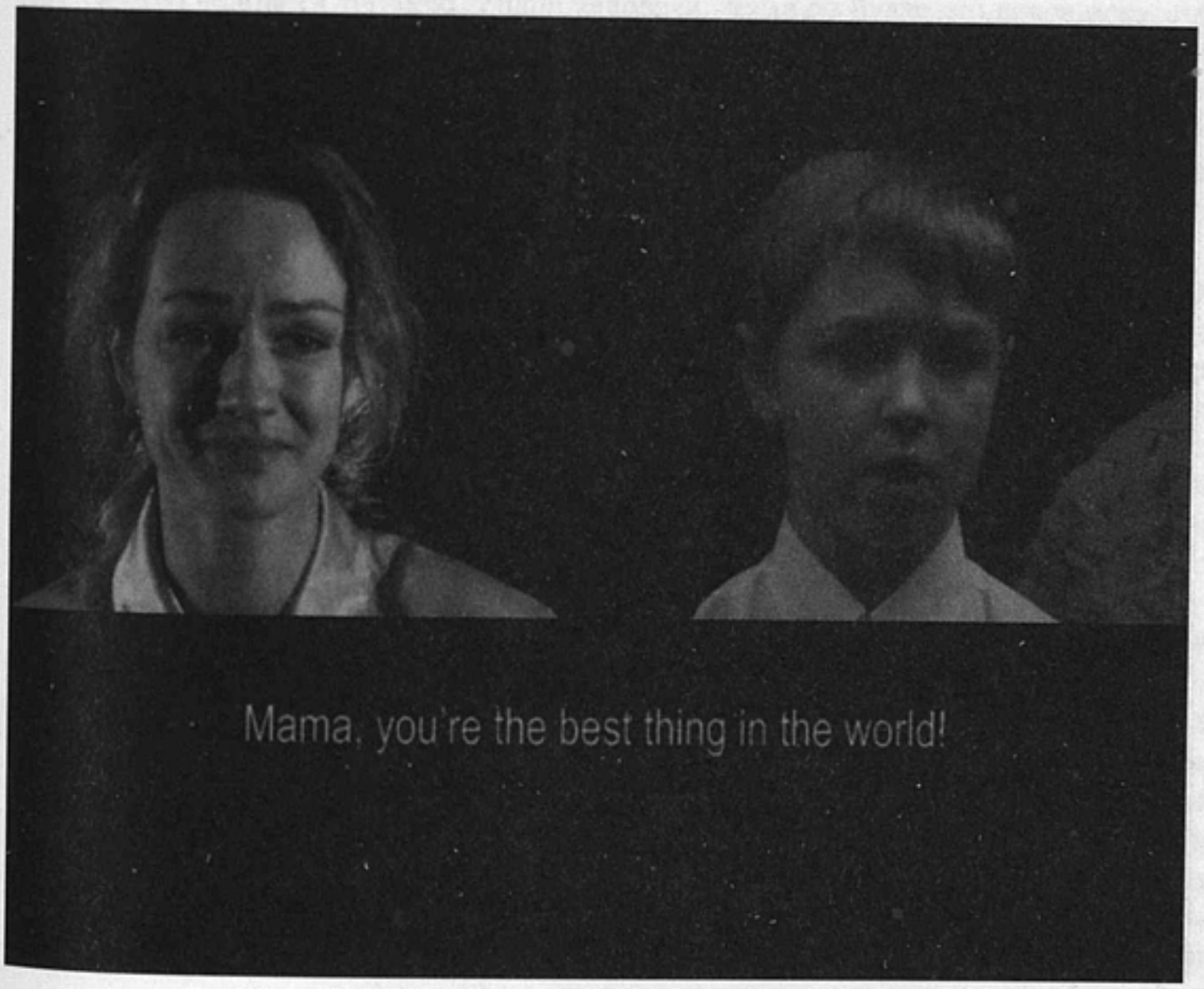
социальной феминистской работой. И сейчас собираемся делать радио в Интернете, посвященное феминизму. Тема феминизма сейчас крайне непопулярна в России, да и не только в России. Мы скатываемся в патриархальность. Люди видят неравенство, но понимают его как Богом данное. Это даже пугает — как же тогда может быть построено современное общество? В этом смысле феминизм очень полезная вещь — он тренирует организм на равенство.

Глюкля. Просто часто, когда говоришь «равенство», люди интерпретируют это слово как «одинаковость». И самое сложное как-то объяснить: равенство не значит одинаковость. Постфеминизм только и говорит, что люди разные, но перед законом равны. Как нам быть с желанием, которое, к примеру, показывает Катрин Брейя. У нас есть ощущение, что женщин инфантилизируют даже больше, чем мужчин.

Многим выгодно, что женщина — королева, которую можно посадить на плечи, как ребенка. Всем удобно, чтобы она была красива и ждала, что ее все будут носить на руках. Что она слабая. Такой патриархальный идеал. Такой ребеночек в клеточке. А вот как раз ее становление как взрослого человека опасно. Ей не дают взрослеть.

Цапля. Такая человеческая незрелость заставляет женщину не самой проживать свою жизнь, а ее жизнь проживают за нее. Точнее, она проживает ровно то, что положено проживать. Это становится нормой. Тогда-то закончить школу, пойти в институт, тогда-то выйти замуж, родить. Не вышла. Кошмар! Жизнь рушится. А эта любимая в народе поговорка: «Мужчина голова, а женщина шея — куда хочу, туда верчу»! Манипуляция — это норма в семье. Считается, что умная женщина — это хороший манипулятор. Это что, нормально? Я думаю, что это рабская идеология. А феминизм предлагает практику изживания рабства.

Глюкля. Мне кажется, что есть две крайности. Цапля прекрасно описала одну из них, но есть другая: женщина как мужчина. Это когда она все осознала, всех прокляла. «Ах так! Я сама проживу свою жизнь! Я сделаю карьеру, я одна буду жить, вообще не буду рожать». Во Франции такие настроения страшно популярны. Мы это уже осознали и прошли, и отчасти «Три матери и хор» — фильм о том, что нужно быть нормальной женщиной, не нужно границу переходить. Становление



«Три матери и хор». Перформанс

женщины пролегает между вот этими двумя глупостями — между ними и есть реальность, в которой должна существовать женщина.

Анжелика Артюх. Несколько лет назад в первом номере «Что делать?» вы заявили свой манифест, где писали о том, что место художника на стороне слабых. Вы настаивали на том, чтобы вернуть в искусство сострадание как понимание слабости другого и преодоления ее вместе с ним. Изменилось ли ваше представление о задачах искусства с тех пор?

Цапля. Наше представление об искусстве не изменилось. Это наша позиция, исходя из которой мы и сделали шаг в сторону социальных проектов. Конечно, место художника на стороне слабого. А на чьей еще стороне? Есть несколько уровней слабости. Слабость в простом, социальном смысле — это бездомные, дети, женщины, меньшинства, угнетенные, аутсайдеры. Но для нас еще интересна слабость, живущая в человеке, которую ему приходится давить в себе. Все говорят, что человек должен быть сильным, и он давит в себе все живое. Сострадание никогда не побеждает, жалость никогда не побеждает. Сила побеждает. Но если слабость изгнать из жизни, то жизни не будет вообще. Наша задача об этом все время людям говорить. Это важно и в обществе, и в тебе самом.

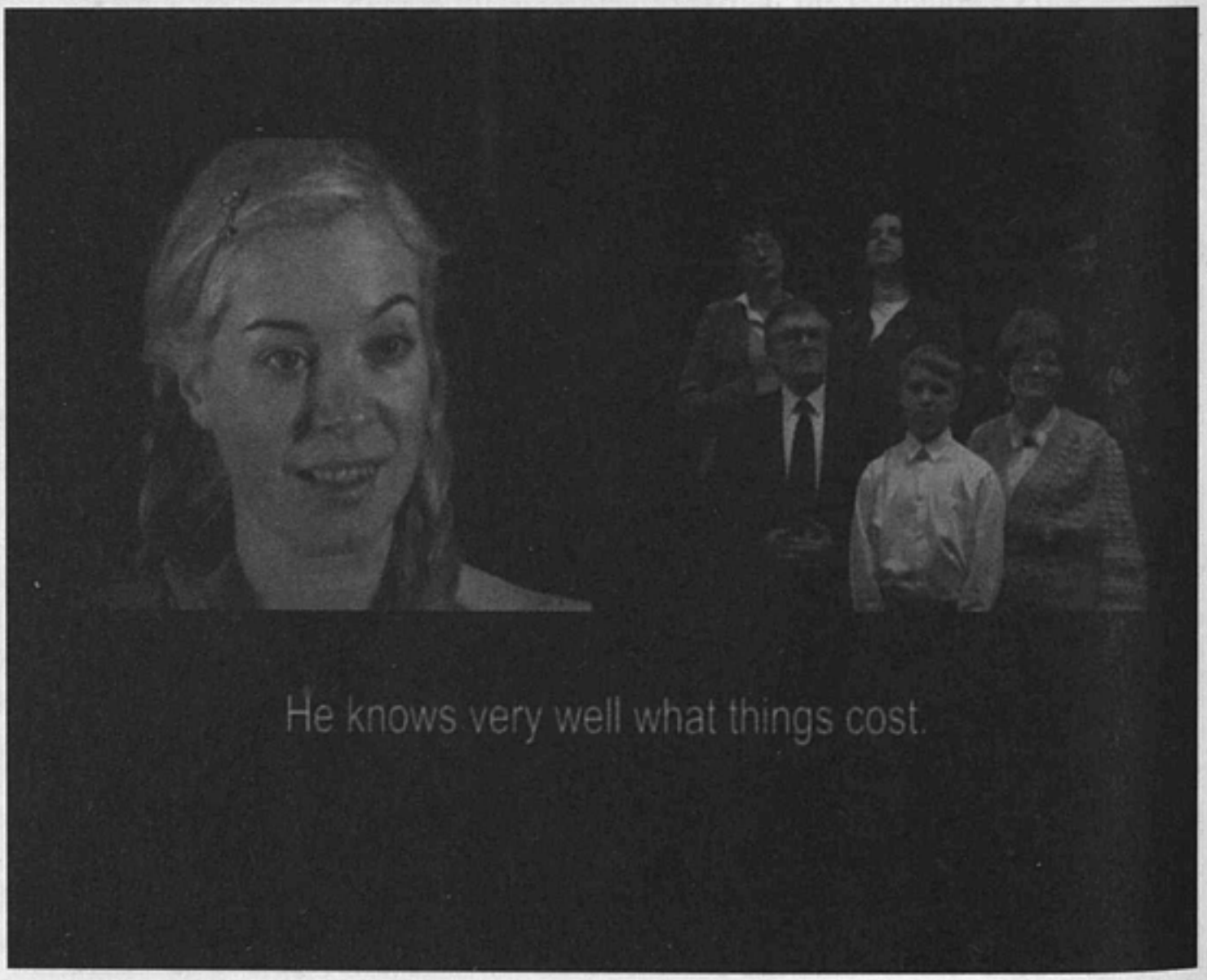
Глюкля. Поэтому у нас есть ряд перформансов, когда берется сильная социальная группа и из нее извлекается слабое. Показать слабость считается стыдным. Ну как мужчине показать слезы? Это табу.

Цапля. Мы сейчас готовим проект с людьми, инфицированными СПИДом.

Глюкля. Это другая линия. Эти люди — самые несчастные, если по Достоевскому.

Цапля. Их вытолкнули за пределы общества, потому что общество в своей архаической дикости их боится. 15 процентов населения Ленинградской области заражено СПИДом. И все они в большинстве своем находятся в глубочайшей депрессии. Это чувство вины, в котором они пребывают. Ведь это болезнь «стыдная», ты якобы сам в ней виноват. Мы хотим создать такую ситуацию, в которой эти люди могли бы осознать, что могут жить нормальной жизнью, принимая два раза в день две таблетки. Главное, чтобы они могли сказать о себе: «Да, я такой, и я человек. Я равен тебе».

Глюкля. Нечего их бояться!



«Три матери и хор». Перформанс

Анжелика Артюх. Как сложилось, что вы стали частью группы «Что делать?», отстаивающей идеи политизации искусства, выдвигающей необходимость разрушить границы между искусством и активизмом, предлагающей концепцию искусства как серьезного, ответственного высказывания — своего рода «возвращение к принципам»? Как группа влияет на вас и как вы влияете на группу?

Цапля. Серьезное отношение к искусству — это для нас не пустой звук. Нельзя сказать, что мы стали членами группы, мы ее и создавали тоже. Она появилась в 2003 году на волне отвращения к той вакханалии, которая была в Питере в связи с празднованием трехсотлетия города. Как-то стало очевидно, что нужно объединяться. У нас в группе художники, философы, поэты. Мы все разные, каждый занимается своим собственным делом. Но есть кое-что, что нас объединяет: ответственное отношение и к жизни, и к искусству, и к политике. При этом наша группа — динамический коллектив. Очень редко, когда мы друг с другом соглашаемся. Все спорят без конца, ругаются, чуть ли не дерутся. Но это полезно. Ты всегда под прицелом критики. Нормальное состояние для развития. Ты все время должен отстаивать свою собственную позицию. Мы вот с Глюклей занимаемся все-таки не политическим, а социальным искусством. Но оно, понятно, может иметь значительно бóльшую политическую силу, чем прямая агитка. Важно при этом, что мы остаемся ФНО, Глюклей и Цаплей. Но никто в группе и не ждет, что мы потеряем свою индивидуальность.

Глюкля. Дело здесь не в растворении, а в том, хватает ли у нас времени и сил продолжать работу над теми проектами и решать те проблемы, которые не входят в дискуссионное пространство «Что делать?», которые для группы не важны, а для нас важны. Грубо говоря, ты вынуждена все время выбирать: тратить ли свое время на решение своих проблем или вообще наплевать на то, что тебе кажется важным и работать над темой, предложенной «Что делать?». Но ведь человек может назваться взрослым, если он научился выбирать, что главное для него. Это ведь и есть признак взросления. Мы влияем на группу. Мы им объясняем, что если они делают политическое искусство и исключают художественное, потому что Адорно сказал: «Поэзия после Освенцима невозможна», на практике это никуда не годится. Тогда получается, что у нас масонская, элитистская позиция, только искусство для левых интеллектуалов. А так как сам левый проект ставит задачи добраться до сердец людей и изменить общество, то это уже абсурд. Все равно нужно, чтобы искусство человека тронуло сердце человека, тогда он будет это левое искусство воспринимать. Нельзя исключать художественное, провокацию, хрупкое, лирику, чувственное, женское. Иначе искусство превращается в мастурбационный процесс. Мы не свернем со своего пути. Мы очень много преодолели в себе, чтобы развернуться к людям, теперь глупо это терять. Здесь, конечно, возникает опасность опрощения, но мы не боимся, у нас такой бэкграунд. Простота вообще высокое состояние.

Анжелика Артюх. Ваш последний фильм, посвященный перестройке, — опыт коллективного творчества группы «Что делать?», в котором вы используете языковые приемы агитационного театра, оперы, перформанса, акционизма, политического фильма, видеоискусства. Вы показываете, как политическая и человеческая незрелость советских людей приводит к коллапсу идеи демократии, как поиск сиюминутной выгоды разбивает большие надежды, как неспособность людей консолидировать усилия приводит к хаосу. Как вы оцениваете появление подобной работы в вашем творчестве, ранее не вторгавшемся в область политического в искусстве?

Цапля. Это, конечно, была коллективная работа. Сценарий мы писали вместе с Димой Виленским, декорации тоже делали Дима и Коля Оленников (московский художник, тоже член группы «Что делать?»). И вообще, вся организация процесса съемок была настолько трудоемким процессом, что без участия группы мы бы просто не справились. Тем и прекрасна группа — у тебя есть команда, с которой ты можешь работать, которая тебя поддерживает. Для нас с Глюклей это была интересная задача — как мы можем применить наш творческий опыт в создании именно политического искусства. И, мне кажется, получился интересный результат — обычно мы идем от личного к общественному, а тут наоборот. Мы создали

типические персонажи (Демократ, Бизнесмен, Националист, Революционер и Феминистка), заставили их взаимодействовать с Хором и позволили через это проявляться простым, общечеловеческим вещам. То есть здесь мы шли от общественного к личному. В сущности, фильм о том, как возвышенные идеалы постепенно растворяются в течение жизни. «Свобода? Да, это прекрасно! Ради нее мы готовы на все! Но для ее строительства нам нужны деньги. Но это будут другие деньги! Еще для создания свободы нам нужна власть. Но это будет другая власть!» В итоге оказывается, что деньги — это просто деньги, а власть — это просто власть... Думаю, что с этой ловушкой сталкивается любой человек. Вопрос, как из нее выходить.

Глюкля. Я с удовольствием участвовала в проекте. Мне предложили загадку — придумать провокацию для фильма, которая задавала бы интригу, но одновременно проявляла бы смысл происходящего. И я предложила ввести туда девочек с масками волков. Для меня волк — это символ свободы и независимости, которые присущи человеку изначально как природное качество. Перестройка высвободила этот дух, и люди были открыты ко многому. Следующий вопрос, как они распорядились этой свободой. Например, раньше феминистки считали, что существует понятие абсолютной автономии, независимость. Но в эпоху постфеминизма стало очевидно, что скорее мы хотим иметь дело с обоюдной зависимостью мужчины и женщины, а не с женской или мужской абсолютной автономией. Эта тема более развита в нашем последнем видео «Зоопарк».

Анжелика Артюх. Расскажите о нем.

Глюкля. Видео «Зоопарк» является также исследованием. Для того чтобы подступиться к этой теме, мы организовали женский клуб, где женщины критиковали мужчин и записывали всё на камеру. Получился такой своеобразный каталог жалоб на мужчин. Сразу же выявился ряд интересных симптомов. Например, одна женщина так прямо и говорила: «Никогда не умела строить отношения и устраивать свою жизнь». Было очевидно, что она путает прагматизм с необходимостью работы над отношениями, как будто это что-то грязное и враждебное «чистому чувству».

Таким образом, мы хотим выявить основные противоречия, которые существуют между женской органикой и социальными требованиями, препятствуя свободному развитию и расширению сознания граждан. У нас там две героини — незамужняя женщина и замужняя. Они являются портретами двух заблуждений. Наши героини не слушают друг друга и рассказывают свои истории зверям в зоопарке. Незамужняя олицетворяет женское сознание, которое стало мужским; это довольно типичный случай, когда женщина становится мужчиной, стремясь добиться крутой социальной позиции. Получается такая схема: у людей ощущается недостаток эмоциональной вовлеченности (любви), но рационализм и планирование, которое нужно для успешного функционирования в обществе, блокируют возникновение этого. Вторая дама символизирует у нас другой распространенный женский недуг: тащить все на себе, быть «матерью Терезой», который связан с пассивностью и инфантилизмом.

Работая с этим видео, мы окончательно осознали наш терапевтический метод работы с актерами. Мы предпочитаем брать актеров, но включать их собственные истории. То есть актер максимально освобождается от своей роковой функции исполнителя и приближается к соавторам проекта.

Анжелика Артюх. Ваше творчество в 90-е во многом связано с мифологией Петербурга. В какой-то степени ваши перформансы — такие, как «Памяти бедной Лизы» или «Сад» в Пушкине, — это пример неомифологического мышления, желание выявить и разыграть старые петербургские мифы под новыми масками. Между тем ваши современные работы уже кажутся очищенными от специфически петербургского. Вы пытаетесь универсализировать проблематику, обобщить, расширить контекст. Сказать, что вам неинтересно локальное, будет неправильным. «Три матери и хор» как раз показывает, что вы готовы работать с актуальной российской действительностью, представлять сегодняшнюю российскую женщину и осваивать новые художественные зоны, сделав видео не просто фиксатором перформансов, а значимым фактором медиа. Что происходит сегодня с вами? Как на вас влияет складывающийся в России рынок современного искусства?

Цапля. В 2003 году мне пришла в голову мысль: белые ночи в Петербурге нужно отменить. Мы ведь были ориентированы на какую-то болезнь, на ненормальность. Быть здоровым в Петербурге было нехорошо. Быть сытым — ужасно. В какой-то момент стало понятно, что это неправильно. Вначале у нас даже была героиня гимназистка, очень изломанная. Мы ее себе все время представляли, искали гимназисток в себе, в наших друзьях. Такой декаданс. Сейчас хочется работать иначе, прямее. Мы сейчас мало выставляемся в России. Потому что мало институций, с которыми возможно настоящее партнерство, мало настоящей критики. Всегда было мало. А теперь просто удручающе мало. И это все на фоне бодрой активности. В Москве, конечно, не в Питере.

Глюкля. Для нас от гимназистки осталось «век живи, век учись». Все-таки это суть гимназистки, наравне с нервностью. Это секрет красоты. Если человек теряет это состояние, он становится уродом. Задача художника — потрошить старые мифы, прочищать их. Это и есть функция искусства. Понятно, что рынку современного искусства, что называется, до фени эти идеи — переизобретение мифов или поддержка слабых. Поэтому с рынком отношения у нас натянутые.

Цапля. У нас очень много планов работать именно здесь. Но мы сейчас работаем не в художественном пространстве. Ситуация с искусством в России сейчас плохая. Неприятная, что ли. В искусство сейчас текут большие деньги, и это, конечно, очень оживляет ситуацию. Живенько все так. Но, как известно, кто платит, тот и музыку заказывает. Вот и получается, что искусство в России сейчас даже не на службе капитала (это бы я как-то даже могла осознать!), а на службе дешевого (или дорогого, какая разница?) гламура. А это неприятно. Быть на службе пустоты? Думать, понравишься ты или нет Ксюше Собчак? Бррр... Нет, это, пожалуй, не для нас.

Глюкля. Мне кажется, мы можем взять на себя больше ответственности. Вот мы хотим сделать феминистское событие в городе, фестиваль, может, у нас и получится. Но это невероятно сложно. Нужно на какое-то время забыть, что ты художник, стать организатором. Это очень важно — потихоньку менять ситуацию. Но я бы не стала говорить, что мы не работаем в художественном пространстве, просто мы недовольны им, но мне кажется, следует еще побороться за то, чтобы художественное пространство подлечить. Мы занялись видео, потому что оно более емко отображает реальность. Мы отследили инфантилизацию современного искусства, эти постмодернистские игрушечки в самом широком контексте. Не ирония, а юмор торжествует. Нам же хочется серьезных исследований, интервенции в социальную среду. У нас появилась мысль, что кино — это серьезный медиум, который нас все больше устраивает. И мы можем через эксперимент родить там что-то новое.

Алексей Пивоваров. НТВ

Фото М.Зильбера

ВЕРА ЗВЕРЕВА

Теленовости: в формате сериала

Множество текстов, циркулирующих в современных медиа, строится по правилам масскультурных произведений. Они адаптированы к мобильной аудитории, рыночной конкуренции, большим тиражам, механизмам успешности и моды. Как и продукты массовой культуры, медийные сообщения рассчитаны на дидактику, социализацию человека, трансляцию образцов и норм, на представление неизвестного прежде опыта в обыденных формах. По своему устройству они основаны на словесных и визуальных формулах, предполагают серийность и производство нового непременно с опорой на привычное.

Тем, кто причастен к производству или к критике медиапродуктов, известно, что все телевизионные форматы учитывают конвенции массовой литературы и кино. Связь телесериала или документальной драмы с жанрами и образами популярного романа очевидна для многих зрителей. Но, согласно распространенному представлению, стойкому и во времена альтернативных источников информации, информационные программы, в отличие от художественных, отсылают к «самой жизни». Даже искушенные зрители смотря телевизионные новости, рассчитывают на серьезный анализ событий, на рассуждения, выходящие за рамки логики коммерческого романа или фильма. Менее разбирающиеся в медийных посланиях люди полагают, что ТВ-новости, в отличие от всех прочих телепрограмм, представляют события «как они есть на самом деле».

Если вы сравниваете Интернет и телевидение, [...] то телевидению, конечно, больше доверия. Потому что мало ли кто что напишет. Даже на каком-нибудь серьезном сайте может быть написано что-то совершенно несерьезное. Все-таки телевидению доверять стоит (Константин, 20 лет, Москва).

Когда, например, по «Первому», «России» идут мировые новости — я верю. Никогда не видел такого, чтобы они что-то врали, обманывали, и что-то было необычайное, всему верю. Новостям в Интернете я верю меньше, то есть я смотрю и жду подтверждения (Кирилл, 19 лет, Москва).

Я думаю, что картинка в новостях — очень хорошая, такая правдоподобная, костюмы подобраны очень хорошо, и, в общем-то, я думаю, что все как в действительности было (Наталья Сергеевна, 47 лет, Москва)[1].

Зависимость информационных программ центральных каналов («Новости», «Время», «Вести», «Вести+», «Сегодня» и другие) от более широкого контекста массовой культуры имеет специфическое преломление в российской практике.

[1] Цит. по: Российское телевидение между спросом и предложением. Под ред. А.Качкаевой, И.Кирия. Т. 1, М., 2007.

Екатерина Андреева. Первый канал

Они строятся по принципу «большого рассказа», метаистории, лежащей в основе выпусков этих программ.

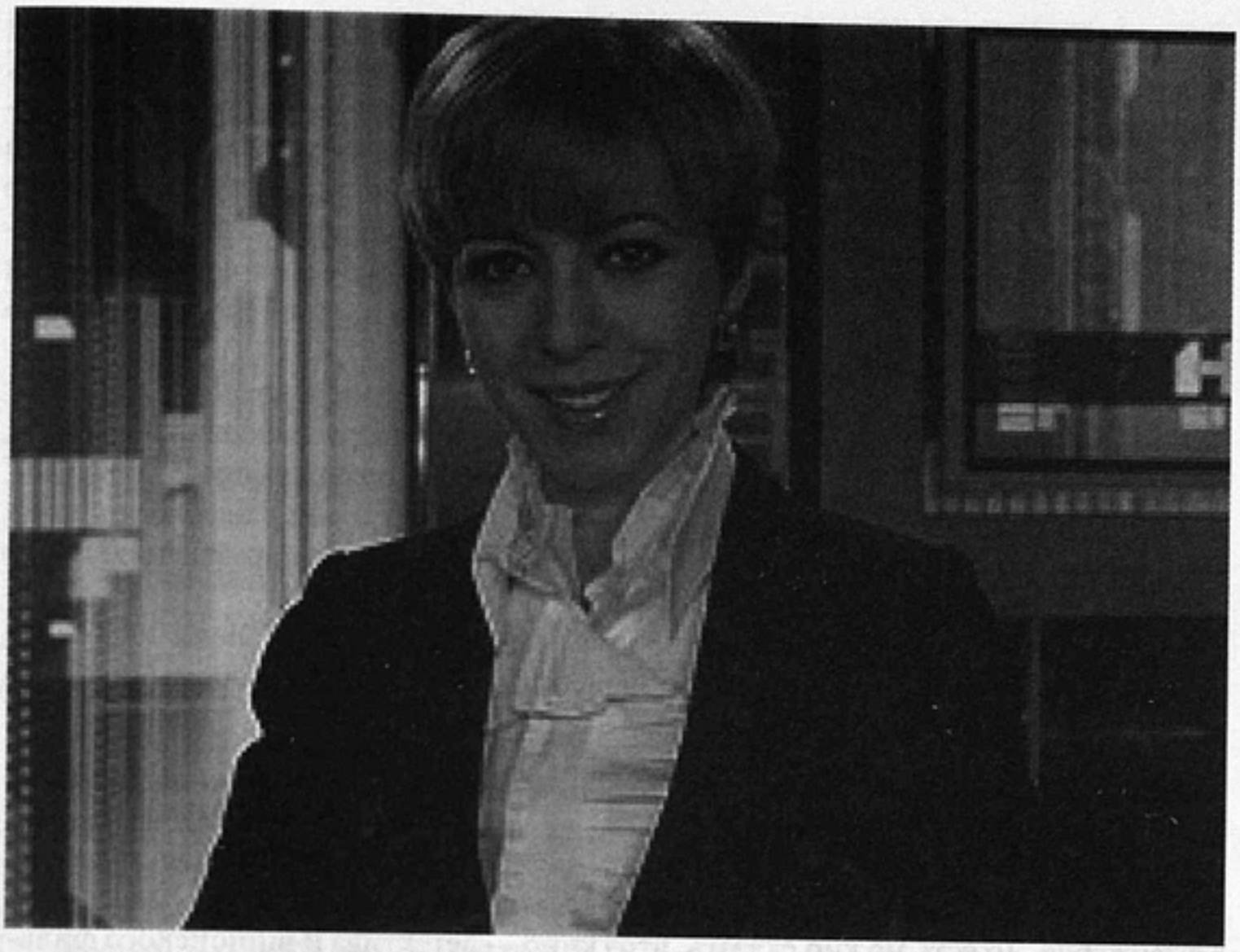
Структура сериала

Истории, которые звучат в телевизионном эфире, должны быть выражены на особом языке. Им необходимо быть интересными, динамичными, ограниченными по продолжительности, простыми по форме. Нужно, чтобы они были адресованы разным зрителям и предлагали каждому нечто свое. И чтобы в то же время могли восприниматься в фоновом режиме, давали человеку возможность не напрягаться у телеэкрана.

Переключаясь с одного канала на другой, зритель чаще всего воспринимает истории не целиком, а фрагментарно, в причудливых коллажных сочетаниях. Из-за насыщенности информационного потока телетексты конкурируют один с другим за зрительское внимание. Они перестраиваются в рассчете на то, что их можно будет смотреть и слушать в любой момент без ущерба для схватывания смысла. Поэтому в телевизионном рассказе короткие высказывания и аргументы имеют преимущество перед длинными.

В новостных программах, а они выходят в эфир изо дня в день и из года в год, важное место занимают профессиональные заготовки, в которые укладываются актуальные сообщения и текстовые клише для репрезентации уникального события. Предполагается, что любой человек, смотрящий ТВ, — настоящий эксперт в области массовой литературы и кино, который легко улавливает суть боевика, комедии положений, мелодрамы еще до того, как история будет рассказана целиком, поскольку его опыт поглощения таких текстов с их условностями, сюжетными ходами и структурой огромен. Каждое отдельное сообщение в новостной программе может учитывать такое зрительское предзнание и строиться в соответствии с правилами массовых жанров, включать в себя повествовательные и визуальные формулы игровых телепрограмм, романов и фильмов.

В теории информационный поток плотен, и поэтому его следует разрежать за счет простоты текстов и использования повествовательных формул, облегчающих восприятие. Однако при всей тесноте сюжетов и интенсивности рассказа в новостных программах немалую часть времени занимает информационный шум, усиленный при помощи отсылок к другим телевизионным форматам, литературе



Марианна Максимовская. РЕН ТВ

и кино[2]. Казалось бы, именно он и нуждается в разрежении и в насыщении эфира значащими «словами», поскольку «важны только слова, все остальное — болтовня»[3].

В последние годы в российских информационных программах выросла роль масскультурных формул. Это связано с тем, что в условиях подчиненности каналов госструктурам такие передачи транслируют в основном властные послания. А они часто подаются в форме информационного развлечения. В стремлении к идеологической безопасности и «позитивности» еще сильнее производится опора на цитаты из «нашего старого кино» и популярной литературы как на объяснительные конструкции, предполагающие не столько рассудочное, размышляющее, сколько эмоциональное восприятие.

Любое медийное событие создается в языке и при помощи языка. Насколько невозможно нейтральное высказывание вне культурных установок, ценностей и идеологий, настолько же конвенционален «реализм» новостей.

В основе информационных программ лежит структура сериала (в свою очередь восходящая к публикациям с продолжением в прессе). В новостном сериале есть постоянный круг героев (официальные лица государства, медиазвезды) и набор сменных персонажей на одну серию. В нем есть часто воспроизводимые виды событий («официальная встреча на высшем уровне», «столкновения воюющих сторон», «доклад министра президенту», «катастрофа», «событие культурной жизни» и т.п.), которые требуют от зрителей воспроизводства одних и тех же чувств. Информационный сериал рассчитан на знание зрителя о правилах игры, возможном развитии определенного типа сюжета. Человек, включив информационную программу, как правило, приобретает гарантию постоянства мира, преемственности вчерашнего и сегодняшнего дня. По сравнению с обычным сериалом зритель получает то же подтверждение упорядоченности, размеренности и терапевтической тривиальности жизни, но произведенное здесь на более высоком уровне, поскольку создатели исходят не от вымысла, а от «реальности».

В каждом выпуске-серии рассказываются истории, связанные с такими жанрами, как детектив, боевик, криминальная драма, мелодрама или комедия, с их клише, типажами, образами, способами организации нарратива и типовыми

---

[2] См.: Ellis J. Seeing things. Television in the Age of Uncertainty. Edinburgh, 1999. Луман Н. Реальность массмедиа. М., 2005.

[3] См.: Эко У. Вечный фашизм. Пять эссе на тему этики. СПб., 2000.

оценками. Например: «Весь Китай обсуждает удивительную историю рождения девочки в пострадавшей от мощного землетрясения провинции Сычуань. Ее маму, когда она еще только была беременной, спасатели вытащили из-под завалов разрушенного дома. Женщина пролежала под развалинами многоэтажки около пятидесяти часов. [...] Она назвала малышку Айи, что в переводе с китайского означает «любовь». По словам счастливой мамы, таким образом она отблагодарила всех тех, кто помог ей выжить во время удара стихии. Как говорят врачи, Чжан и ее прелестная малышка сейчас чувствуют себя хорошо и уже скоро смогут покинуть госпиталь» («Время», 18 июня 2008 года).

Как в произведении массовой культуры, в тексте программ ясно определены роли героев и злодеев, «хороших» и «плохих» парней; истории часто сопровождает мораль, подтверждающая истины «торжества добра» или «восстановления справедливости»[4]. Но при этом в устойчивых формулах воспроизводятся актуальные идеологии: идеологические послания выдаются за нечто естественное благодаря помещению в само собой разумеющуюся для потребителя массовой культуры форму.

Рассмотрим пример сюжета из программы «Вести+» (от 18 июня 2008 года), использующий принципы детектива с элементами комедии для сообщения о необходимости усилить надзор за нелегальными иммигрантами.

Текст сюжета	Кадры и комментарий
Ведущий. [В Пермском крае] нелегальных мигрантов находят с помощью дирижабля. То есть можно сказать, что суровая рука закона карает нарушителей прямо с неба. Как это происходит, видел Сергей Цуцкин. **Корреспондент.** Коттеджный поселок на окраине Перми оцеплен сотрудниками милиции. Они готовятся к масштабной проверке иностранных рабочих: ждут результаты воздушной разведки.	Завязка этой истории усилена кадрами, понятными из контекста массового кино — детектива и шпионского фильма, где герои побеждают злоумышленников при помощи хитроумной аппаратуры, позволяющей выследить и схватить противников. Визуальный ряд выстроен так, чтобы зритель видел постепенное развитие действия.
Милиционер. Здесь тоже достаточно народу. Это вот ближние три коттеджа, и к дороге вот они идут. Раз, два в глубину, и вот этот третий. **Корреспондент.** Аэростат завис на высоте птичьего полета недалеко от строек. С помощью прикрепленной к нему камеры можно разглядеть лицо человека на расстоянии пяти километров. Теперь группа задержания точно знает, где искать нелегальных мигрантов.	Сотрудники милиции в машине наблюдают за «подозрительным домом» при помощи монитора, куда поступает изображение с камеры на дирижабле: открывается картина преступления, скрытая от глаз простого наблюдателя. Слова «военная разведка», «поселок оцеплен», «задержание», употребленные отчасти с иронией, отчасти серьезно, отсылают зрителя к контексту борьбы с бандитами или террористами.
Милиционер. Вот он спрятался за этими и скрывается. **Корреспондент.** Этот рабочий спрятался от сотрудников милиции за кирпичами. Он даже предположить не может, что за ним следят с воздуха. Штаб подсказал наряду направление. **Милиционер.** Плюс еще грязно, а он не хотел по грязи ходить. А мы его это [неразб.] В прятки играют достаточно талантливо люди. Они и в подвалы забираются, и везде.	Участники описывают происходящее с возбуждением. Рабочие-гастарбайтеры представлены, как хищники, на которых ведется охота: они «прячутся» и «скрываются» в естественной среде, но достаточно опасны, поэтому их выслеживают специально обученные профессионалы.

[4] См.: Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы. М., 1998.

Корреспондент. Буквально за час такой игры в кошки-мышки сотрудники милиции и миграционной службы задержали около семидесяти нелегальных мигрантов. Некоторые из них, скорее всего, будут выдворены за пределы Российской Федерации. Ни один обычный рейд не давал таких результатов.	В кадре рабочие (обычные, плохо одетые люди не зловещей внешности) идут, заложив руки за голову, в сопровождении всадника-милиционера. Прагматика этого «киношного» жеста понятна лишь с точки зрения усиления драматизма перед ТВ-камерой: их показывают, как опасных преступников.
Корреспондент. Даже задержанные в трепетном восторге от технической новинки. **Рабочий.** Вот этот когда улетала, меня поймали...	В кадр привносится элемент комедии: задержанные уже не так страшны, а гастарбайтер изъясняется, как анекдотический персонаж из программы «Наша Раша».
Корреспондент. Редкая удача — на этой стройке удалось застать не только уроженцев Таджикистана без регистрации, но и хозяйку коттеджа. [...] Такой неожиданный поворот дела и визит оперативников женщина переживает крайне тяжело и даже падает в обморок.	В истории вновь происходит драматический поворот: камера снимает, как немолодая женщина теряет сознание и падает на руки окружающих.
Корреспондент. [...] Запись с воздуха поможет в расследовании. **Зам. начальника Федеральной миграционной службы по Пермскому краю.** Вы видели заборы, которые существуют у этих объектов, и насколько с земли можно увидеть тех работников или тех иностранцев, которые трудятся на территории. С шара все прекрасно видно...	Слова с реминисценцией к популярной песне «Нам сверху видно все, ты так и знай!» перекликаются со сквозной темой новостных программ о сильном государстве, которое бдительно относится к порядку и которое невозможно обмануть.

На способы рассказывания историй в информационных программах накладывает отпечаток особая стилистика, популярная на российских телеканалах. В условиях приоритета развлекательности и вытеснения аналитики, в теленовостях распространился подчеркнуто авторский способ подачи материала. Журналист представляет не отчет о событии и не его разносторонний анализ, а свои субъективные впечатления, яркий образ переживания произошедшего. При этом акцент делается на «красивости» текста (метафоричность, цитаты, сложность предложений, запоминающийся пример), часто в ущерб ясности самого содержания репортажа.

Ведущий. Испания как она есть: необычная выставка открывается в Москве. В экспозиции фотографии, которые помогают лучше понять загадочную испанскую душу. Здесь и фламенко, и коррида, и знойные сеньоры и сеньориты. [...]
Корреспондент. О чем молчит угловатый вокзал на окраине Мадрида, не удалось угадать даже автору этой работы Юрию Аввакумову. Разбирая пленки в лаборатории, фотограф признается: он ехал в Испанию за туристскими открытками, а привез оттуда тайны мадридских дворов и домов. [...] Страстное фламенко в тусклом красном — это только маленькая история глазами одного русского фотографа. [...] Эти снимки как будто бы способны звучать, как кастаньеты танцовщиц или улицы у футбольного стадиона Сантьяго-Бернабео [...] («Время», 18 июня 2008 года).

Метатекст для метасобытия

Медиановости редко бывают совершенно «новыми»: они включают повторы одних и тех же микро- и макроструктур текста и непременно опираются на архетипы зрительских ожиданий. Специфика политического и социокультурного контекста

информационных программ выражается в том, какие именно истории преобладают в эфире, какие формулы наиболее популярны и какие слова при этом работают как ключевые.

Российские информационные программы общефедеральных каналов постоянно транслируют схожие сюжеты. Складывается ощущение, что над историями отдельного дня надстроена одна общая история, воплощающаяся в разных видах. Часто новости Первого канала и «России» репрезентируют одну и ту же выборку событий при помощи практически тех же кадров. Монолитность усилена неразличимыми интонациями журналистов. На это остро реагируют и сами зрители.

fdr_blnd (*в «Живом журнале»*, 16 июня 2008 года). Друзья, [...] как вы считаете, почему практически на всех телеканалах ведущие и корреспонденты разговаривают с одинаковыми интонациями. Первым, по-моему, так заговорил Парфенов. Неужели руководству телеканалов (или информслужб) хочется быть одинаковыми?

oskar_rimanetz. О, как меня эта манера подавать информацию раздражает! Именно таким образом ставить слова, интонацию — особенно меня это бесит в передачах, которые сами по себе нравятся или интересны, но как ведущий откроет рот, то все, я потерплю немного и переключаюсь [...].

fdr_blnd. Меня это также бесит, но я тут услышал мнение, что это делается чуть ли не специально. Чтобы вся информация и ее подача были одинаковыми :) [...][5].

Из чего складывается большой информационный рассказ, если сопоставлять произвольно выбранные выпуски новостей по центральным каналам (февраль 2006, май и июнь 2008)?

Победы: «Россия вперед!»

«Позитив» — ключевое сюжетообразующее слово, не упоминающееся в новостных программах, но постоянно звучащее в медиа из уст создателей телепрограмм и зрителей. В версии производителей — позитивные новости должны транслировать достижения государства и «рождать чувство гордости за страну». В этом свете особая нагрузка ложится на успехи россиян в спорте и на международных конкурсах, на Олимпиадах, чемпионатах, Евровидении.

В случае успешного выступления победа распространяется на всех россиян и, что самое главное, на государство. Формулы «Россия вперед!» и «Россия поднялась с колен» используются для укрепления у зрителей чувства, что *страна стала сильна и что все наконец-то будет хорошо* — у отдельных людей и у страны в целом. Акцент делается не столько на труд и профессионализм спортсменов, сколько на пафос и героику ситуации в целом: «В матче смерти нам нужна была только победа» — о футбольном матче со Швецией («Новости», 12.00; 19 июня 2008 года).

Символическая консолидация россиян производится в основном именно в сфере медиа, поскольку «все» — как целое — сознают себя главным образом как медиааудитория. «Государственная» нация мыслится как нация зрителей: это патриотично — смотреть ТВ, осознавая причастность к общему делу через зрелище. Именно поэтому спортивные победы в новостях выносятся на первое место; с них начинаются и ими заканчиваются информационные выпуски.

В нашей выборке важнейшую роль в повестке дня играли сюжеты о победах россиян на Олимпиаде в Турине (2006), в хоккее и футболе (2008). Через них проговариваются главные ценностные установки. Так, конькобежка Светлана Журова, выигравшая золото в Турине, в кадре говорила: «Я просто выходила с мыслью о Боге, выходила с мыслью о России, выходила с мыслью о ребенке, о своем муже, о своей семье».

[5] http://community.livejournal.com/ru_tv/175918.html

Победы футболистов метонимически переносятся на сферу политики. Например, в репортажах о выступлении футболистов на чемпионате Европы звучало сравнение победы сборной России над сборной Швеции с победой в Полтавской битве и даже с победой во второй мировой войне. При этом во вставных интервью проговариваются пренебрежительные оценки тех, кто имел несчастье уступить. (Актер Михаил Пореченков в «Вестях спорта» 22 июня 2008 года: «Ну что такое Голландия?! И что такое Россия!»). Роль историй о спортивных победах в новостях особенно велика в отсутствие рассказов о каких-то иных выдающихся успехах.

Отеческая забота властей

Главные герои репрезентации в информационных программах — власть и государство, представленные первыми должностными лицами. Таким образом, основные истории в новостях российского ТВ отражают иерархичность взгляда на общество. Важная составляющая метарассказа — забота президента и правительства о «простом народе», который, по этой логике, платит им своим доверием. Власти гарантируют справедливость и постепенно возрастающее благополучие жизни граждан. «Телевизор каждого россиянина должен принимать не менее двадцати телеканалов, — об этом сегодня заявил Дмитрий Медведев» («Время», 18 июня 2008 года).

Обычно сюжет о заботе властей выражен при помощи ясных популистских конструкций, где обозначены сражающиеся «добрые» и «злые» силы. По-прежнему в роли антигероя этой метаистории нередко выступает обобщенный «частный бизнес», действующий в ущерб «народу».

Сюжет о реформе электроэнергетической системы

Корреспондент. Особенно важно, по словам премьер-министра, соблюсти интересы самой многочисленной группы потребителей: тарифы для населения, как сказал Владимир Путин, не будут расти быстрее, чем это запланировано.
Премьер-министр. Мы не можем и не будем перекладывать на плечи граждан все, что мы делаем в сфере модернизации электроэнергетики страны. Это будет неправильно, потому что это будет подрывать доверие к тому, что мы делаем.

Ольга Белова, Александр Яковенко. НТВ

Фото М.Зильбера

А без доверия мы вообще ничего не сможем с вами сделать. Те, кто будут относиться безответственно к этому процессу, будут подрывать доверие граждан страны к тому, что мы делаем, и будут создавать проблемы, руководствуясь какими-то сиюминутными коммерческими интересами, те будут сталкиваться с соответствующей реакцией. Что касается чиновников, то это будут административные санкции. Что касается безответственного поведения бизнеса, то я вам скажу прямо и, может быть, грубовато: из желудка все достану и раздам бедным. Так и передайте всем заинтересованным лицам («Время», 18 июня 2008 года).

Криминал и отпор угрозам

В большом информационном повествовании периодически озвучивается беспокойство по поводу внешних угроз и внутренних врагов страны (криминала, «чеченских боевиков», «международных террористов»). Поскольку новости должны представлять «стабильность», это беспокойство часто представлено в форме «от противного», например, в сообщениях о судах над преступниками и о поиске подозреваемых. Хотя в новостях говорится об уже схваченных или установленных злодеях, зрителям постоянно напоминают о том, что их личная безопасность прямо зависит от усилий властей и силовых структур, поскольку в реальности всегда найдется тот, кто угрожает покою граждан.

В кольце «чужих»

В последние годы важнейшую роль в организации информационного метарассказа играет топос «Россия в окружении недоброжелателей». Редкий выпуск новостей обходится без сюжета о недружественных, а иногда и враждебных действиях соседних государств. В информационно-аналитических программах как самоочевидный звучит тезис: «Как известно, Россию не любят». Широкое использование в медиа «громких» слов сделало общеупотребительной формулой «провокации против России», которая в теленовостях служит для объяснения ряда событий.

Особенно подробно в информационных программах говорится о происках некоторых бывших советских республик. Им приписываются темные намерения по отношению к России; чаще всего их официальные лица используют запрещенные, морально предосудительные приемы. В риторике новостей (в перекличке с клише политической публицистики 1970-х) они: «оскверняют», «подтасовывают», «провоцируют», стремясь задеть главные символы россиян. На это мы прямо в новостях формулируем свои ответы, призванные восстанавливать миропорядок.

Страны Европы и Америка предстают как извечный соперник, объективно заинтересованный в ослаблении российского государства. «Угроза наступления на границы России со стороны НАТО» проговаривается достаточно часто. В то же время по отдельности эти страны показаны как партнеры России в «гуманитарном сотрудничестве».

Проблемы у «наших соседей»

Тема, постоянно воспроизводимая в информационных программах, — проблемы, неудачи или досадные курьезы в делах других стран. Негативные события, обычно служащие новостным поводом, приобретают в контексте «побед России», «наших ответов Западу» и в отсутствие каких-то иных репрезентаций зарубежья новый смысл.

Мусорный ветер может испортить добрососедскую атмосферу в старой Европе». «Мусорный кризис в Неаполе достиг таких масштабов, что смрад итальянских помоек почувствовали в Брюсселе. Еврокомиссия обвиняет Рим в бездействии и передает дело в суд («Вести+», 6 мая 2008 года).

Вокруг размещения в Европе системы американской противоракетной обороны разгорелся новый скандал. Началось все с заявления замминистра иностранных дел Польши... («Время», 18 июня 2008 года).

На севере немецкой провинции Мекленбург и около австрийского города Грац найдены мертвые лебеди, в крови которых обнаружен опасный вирус H5N1 («Новости», февраль 2006 года). *(На пустынном берегу человек в костюме химзащиты собирал мертвых птиц; кадр напоминает фантастический фильм с апокалипсическим финалом.)* («Новости», февраль 2006 года.)

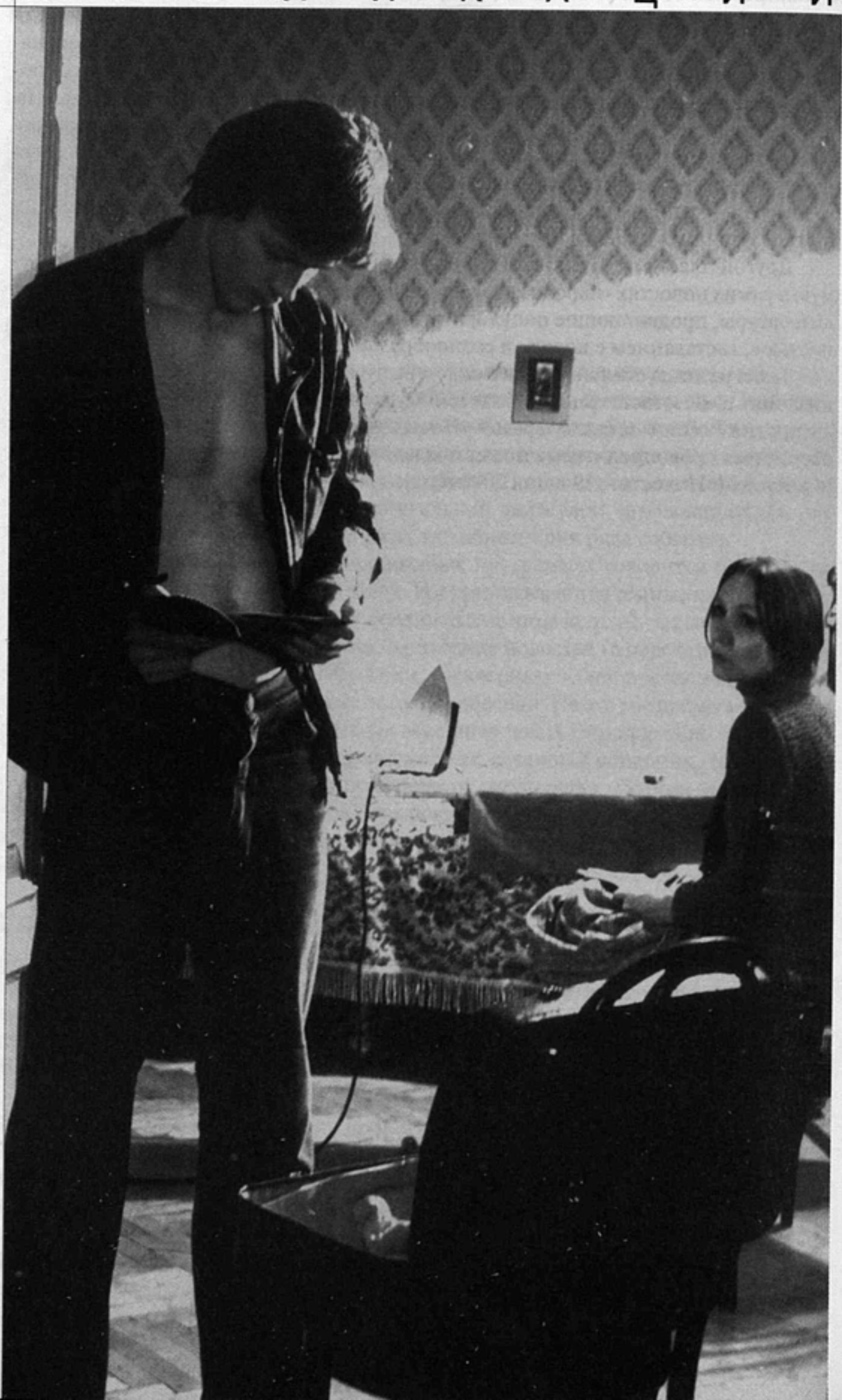
У нашего великого соседа (у Китая. — *В.З.*) очередная эпидемия. На этот раз не атипичная пневмония или птичий грипп, а пристрастие к компьютерным играм в электронной сети... («Новости», февраль 2006 года).

Речь шла о типологии новостных сюжетов. Подводя итог этому короткому описанию, можно сделать вывод о том, что метанарратив новостей в российских программах содержит два различных уровня прочтения. Различение таких «этажей» текста объясняет, почему при просмотре программ возникает ощущение противоречивости как риторики, так и послания. Высказывания одного уровня адресованы «продвинутым» зрителям — бизнесменам, профессионалам, верхушке среднего класса, — которым сообщается, что их дела обстоят неплохо; в то же время, им нужно соблюдать правила игры и не мешать властям.

Другой пласт высказываний нацелен на более широкую аудиторию, именуемую в самих новостях «народом». Здесь ключевую роль играют формулы массовой литературы, продвигающие популярные послания с героями и врагами, «стабильностью», «вставанием с колен» и разнообразными угрозами.

Такая разница объясняет, как в одном выпуске программы соседствуют «модернизация» и «безответственный бизнес», «гуманитарное сотрудничество» и «выпады против России» и как за фразой «Новые провокации против России [...] могут обернуться кровопролитием» может последовать: «Спокойной вам ночи и добрых новостей» («Новости», 19 июня 2008 года).

П У Б Л И К А Ц И И



«Смятение чувств», автор сценария Александр Володин, режиссер Павел Арсенов, редактор Людмила Голубкина, Киностудия имени М.Горького, 1978

ЛЮДМИЛА ГОЛУБКИНА

Случайные отрывки

Как мы снимали «Неуловимых мстителей»

«Неуловимые мстители» — целая эпоха в моей жизни. Когда-нибудь, быть может, я расскажу об этом подробно и последовательно. А сейчас — одно яркое воспоминание.

Киногруппа находилась в экспедиции в городе Запорожье. Там снимались почти все натурные сцены. Я прилетела, насколько помню, в Полтаву. Меня встретила машина, чтобы везти в Запорожье. Очень скоро выяснилось, что машина сломалась. Шофер долго голосовал на шоссе, пока какой-то военный грузовик не сжалился над нами и не взял нас на буксир. Уже стемнело. Грузовик беспечно мчался вперед, мы мотались сзади, то и дело пересекая разделительную линию, вылетая наперерез довольно густому потоку машин, двигающемуся по встречной полосе. Шофер матерился и гудел. Грузовик продолжал свое веселое путешествие, не обращая на нас никакого внимания. Я закрыла глаза и тихо прощалась с не очень удавшейся, на мой тогдашний взгляд, жизнью. Жара, несмотря на поздний час, липкая дорожная пыль и щемящее ощущение полной покорности судьбе.

Наконец нас еще раз основательно мотнуло, трос ослаб, и мы по инерции чуть не врезались в стоящий грузовик.

Шофер остался выяснять взаимоотношения, а я, подхватив сумку, на негнущихся ногах пошла к дверям темневшего передо мной здания. Это была гостиница.

Меня встретила зевающая администраторша, выдала мне ключи от номера и сообщила, что киногруппа меня не дождалась и легла спать в полном составе — завтра чуть свет выезжать на съемку.

Я поднялась к себе. От усталости и пережитых волнений я плохо соображала. Поставила сумку и кинулась под душ — смывать грязь и стресс.

Когда я вышла на балкон, обновленная и мокрая, я была уже другим человеком. Почувствовала легкую прохладу, увидела занавеску, парусом взлетающую над окном, услышала плеск реки где-то совсем рядом. Завтра, когда я огляделась, оказалось, что гостиница стоит на самом берегу Днепра, а из окна видны такие дали, что захватывает дух.

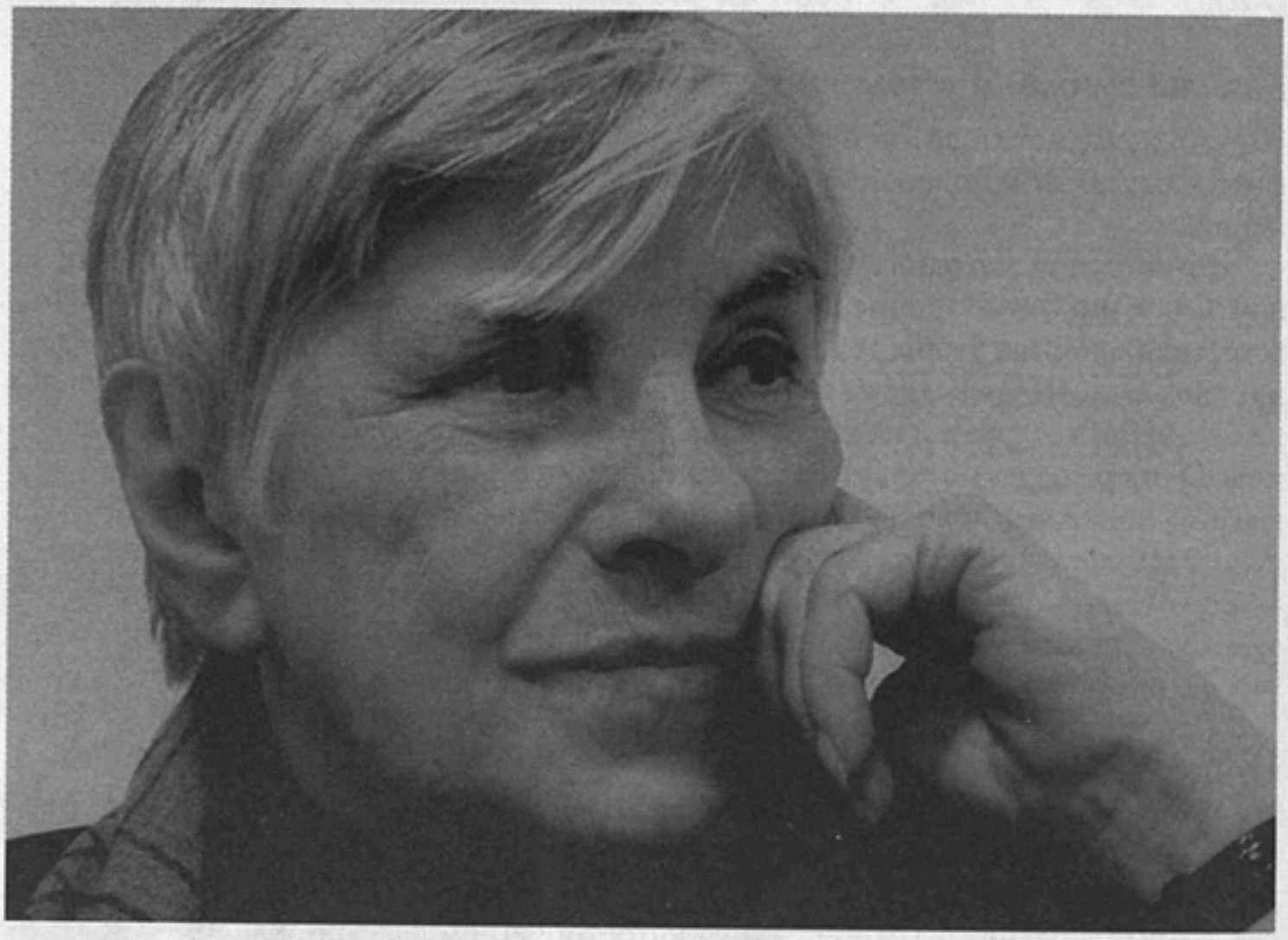
Но пока я видела только южное небо над головой с низкими яркими звездами и кроны деревьев, на которые падал свет из окна. Меня окутали тишина и прохлада дивной летней ночи. Покой, благость и неизреченное счастье наполнили меня.

А тут еще внизу запели. Ангельские, как мне показалось, голоса на незнакомом языке слаженно и прекрасно пели церковный хорал. Я стояла, боясь пошевелиться. Когда они замолкли, я обнаружила, что лицо мое залито слезами, а руки, вцепившиеся в перила, занемели. Такие минуты редко выпадают на долю обыкновенных смертных, забыть их невозможно, и это, наверное, и есть радость и полнота жизни.

Утром, действительно, чуть свет, меня разбудил громкий стук в дверь. Конечно, это был сам Эдмонд Кеосаян, он же Эдик, наш бурно-темпераментный, громкоголосый и страстный режиссер. Объятия, поцелуи, приветственные восклицания — это ритуал, который на самом деле ничего не означал. Просто выплеск энергии и восточная орнаментальность. Впрочем, тогда я этого еще не понимала и принимала все за чистую монету.

— Быстро завтракать и в машину! — заключил он и исчез.

Потом — тряская дорога, утопающий в зелени город и наконец степь, опаленная солнцем. Конечный пункт — ее кусок, зажатый холмами так, что получалось как бы ущелье, на дне которого были проложены рельсы. Приглядевшись, я поняла, что железнодорожная колея никуда не ведет, она обрывается вскоре, за дальним холмом. Эта дорога была специально построена для съемок одного из центральных эпизодов фильма — погони «мстителей» за поездом. На экране он сопровождался бурной песней: «Погоня, погоня, погоня в горячей крови!» — и вызывал неизменные аплодисменты юного зала.



Людмила Голубкина

Открючу ленту памяти немного назад. Когда этот эпизод еще только разрабатывался в режиссерском сценарии, наши консультанты, опытные каскадеры-конники, в один голос заявили, что его снять невозможно. Эпизод заканчивался сценкой, когда ребята соскакивали на лошадях с платформы движущегося поезда. (Или, быть может, это уже был какой-то другой эпизод? Не помню точно.)

— Лошади никогда не прыгнут на ходу! — решительно заявляли консультанты.

Но надо было знать Кеосаяна. Он всегда добивался того, что задумал. Препятствия вызывали в нем только дополнительный азарт.

Он посадил нас в темный зал, поставил на экран склеенный «в кольцо» эпизод из американского фильма, в котором был подобный трюк, и заставил смотреть бесконечное число раз. Под конец все уже устали, изнемогли и отупели. Но, наверное, именно от отупения и ослабленного внимания, кто-то вдруг воскликнул:

— Смотрите, да она стоит!

И тут мы увидели, что платформа, действительно, стоит, а с обеих сторон двигаются кусты, очевидно, тоже поставленные на платформы.

Так разрабатывался почти каждый эпизод с конями и трюками. Ведь опыта не было почти никакого. Многое приходилось осваивать впервые.

Но вернусь к тому памятному дню в Запорожье. Паровозик с несколькими вагонами разгонял пары и курсировал до определенной отметины. Потом медленно сдавал назад. Пиротехники колдовали над какими-то зарядами, которые должны были прошибать стены вагонов, всадники то красиво вырисовывались на гребнях холмов, то не менее выразительно низвергались вниз.

На середине пологого склона противоположного откоса под красочными зонтиками расположилась киногруппа вокруг основного предмета — стула, на котором было написано: «Режиссер». Стул в основном пустовал, поэтому надпись была хорошо видна, и она сплачивала нас. Сам же Кеосаян в кепке с длинным козырьком и шортах находился везде — давал указания машинисту, измученному жарой и бестолковостью, руководил невозмутимыми пиротехниками и отчаянно махал руками всадникам, которые в ответ поднимали лошадей на дыбы. Что это значило, никто, кроме них, не знал. Может, и они не знали.

Колдовское варево съемок кипело и булькало. Все время что-то происходило, и все время не происходило ровным счетом ничего. Дело близилось к полудню, жара становилась невыносимой, суета невыразимой. Еще ни один кадр не был снят.

И вдруг что-то произошло. Кеосаян замер с поднятыми руками, паровоз остановился, всадники застыли, как изваяние, на вершине холма. Все головы были повернуты в одну сторону. Я проследила за взглядами и увидела, что над нами, на гребне холма, остановился автобус и из него посыпались, как цветы, девушки в разноцветных платьях с пышными юбками по тогдашней моде. Они стали спускаться, в мгновение покрыв холм своей ликующей пестротой. Оживленно перекликаясь мелодичными голосами на незнакомом мне языке, они сыпались и сыпались прямо к нам, не оставляя сомнения в том, что ради нас они сюда и прибыли из своего сказочного ниоткуда.

Замыкали это неправдоподобное шествие два вполне прозаических человека — священник в черной сутане («Бедный!» — прошептал кто-то из наших) и немолодая толстая женщина, тяжело отдувающаяся от жары.

Женщина посмотрела на меня и всплеснула руками.

— Мила! — завопила она. — Вы-то как здесь?

Обсуждение фильма «Айболит-66» в Горьковском университете, 1967

Александр Хмелик

Все замерло, как в стоп-кадре. Все головы повернулись ко мне. Я глупо улыбнулась.

— Мы, кажется, где-то встречались? — самым светским из своих голосов спросила я.

— Встречались! — захохотала она. — Перимущественно у вас и у меня дома.

И тут я ее узнала. Это была Инна, жена довольно известного в то время поэта, у которого я несколько раз бывала с моим армянским другом Акопом Салахяном. А она с мужем, в свою очередь, заходила, правда, не ко мне, а к моему отцу, где я несколько раз перекрещивалась с ними.

Оказалось, что это делегация Общества франко-советской дружбы из провинции Шампань во главе с председателем этого общества и одновременно регентом церковного хора, который он в полном составе и вывез к нам в страну, — для каких целей я за давностью лет забыла. Хор почему-то состоял из одних девушек. А Инна была у них переводчицей.

Как я потом поняла, это они и пели тем поздним вечером под окнами гостиницы, когда я думала, заливаясь слезами, что попала в рай.

У всей этой истории было вполне прозаическое, хотя и забавное, окончание. Вечером они пригласили меня, Кеосаяна и исполнителя главной роли Трещалова к себе. Регент раскрыл какой-то портплед, внутри которого были небольшие карманы и в каждом кармане — бутылочка пробного шампанского, из тех, которые выпускает их знаменитая провинция. А может быть, и не только шампанское, даже наверняка там были какие-то вина.

Бутылочки пустили по кругу. Каждый из нас делал крохотный глоток и передавал следующему. В результате все так напились, что мы с Трещаловым исполняли русские народные песни, а Кеосаян армянские. Кажется, это происходило одновременно.

На следующий день рано утром, когда мы еще спали, они уехали. Исчезли, как не было. Иногда мне кажется, что все это мне приснилось — ночное пение, пестрый холм и веселые голоса, перекликающиеся на чужом мелодичном языке.

А мы потом еще долго снимали в этом проклятом пекле посреди запорожских степей с их прославленными курганами.

Хмелик

Невозможно привыкнуть к мысли, что так много людей, живых и прекрасных, уже нет среди нас. И нельзя снять трубку и позвонить (чего ты, может быть, и так давно не делал, занятый своими проклятыми, якобы неотложными делами), просто спросить: «Старик, как дела?» и услышать в ответ: «Живу. Уже хорошо».

Александр Григорьевич Хмелик ушел из жизни совсем недавно. Ушел для нас, более дальних, как-то тихо, незаметно и неожиданно. Собственно, он так и жил последние годы, после того как оставил пост главного редактора Киностудии имени Горького. Он перенес тяжелую сердечную операцию и исчез, осел в Красновидове под Москвой. Ничего, насколько я знаю, не писал, ни в чем не принимал участия, ни с кем не общался, кроме соседей по даче.

Вероятно, он крепко обиделся на жизнь и на всех нас, потому что, умирая, просил, чтобы на похороны никого не звали и даже не пускали. Прорвался только

один решительный Валерий Кремнев. Он говорил мне потом, что это были одни из самых печальных похорон, которые он видел в жизни.

Я болела тогда и все равно не могла бы поехать, но я сразу сказала себе, что должна написать об Александре Григорьевиче, о Саше, как мы между собой его называли.

Должна, но не из чувства долга и вины, а потому что нужно восстановить равновесие и справедливость. Смена эпох, его отход в тень и забвение не имеют права заслонить от нас тот непреложный факт, что это был один из самых блестящих действующих, энергичных людей, творивших время и создававших атмосферу эпохи. Когда-нибудь историки расставят все по своим местам. Мы слишком субъективны и эмоциональны, наши дети и внуки — те, кто пришел за нами, — тоже, только с другим знаком. А где же истина? Она откроется потом. Наше дело — быть свидетелями, «ловцами фактов» и выразителями правды, то есть той ее части, которая для нас открыта.

Первый раз я увидела Хмелика на заседании художественного совета только что созданного Объединения детских и юношеских фильмов киностудии «Мосфильм». Обсуждался проект нашей будущей картины «Друг мой, Колька!»

Я сама только что пришла на студию, извлеченная из телевизионного небытия рекомендациями моих друзей — режиссеров, с которыми я училась во ВГИКе. Александр Лукич Птушко, усилиями и пробивной силой которого и было создано это объединение, подбирал команду редакторов. Его установка была — молодые и не хлебнувшие студийной рутины. Кто-то, кажется, Володя Бычков, сказал: «А вот была одна, я с ней учился, правда, где она сейчас, не знаю». Но для Александра Лукича не было ничего невозможного. Была дана команда, и меня разыскали. Однако когда я предстала перед ним, обрадованная и недоумевающая, он на какой-то момент заколебался даже, несмотря на свою установку: «Уж больно молода». А было мне в то время двадцать шесть годочков. Но, вероятно, я выглядела моложе и более сконфуженно, чем полагалось бы редактору на такой ведущей студии, как «Мосфильм». Хотя незадолго до этого туда уже был высажен десант вгиковцев — Леонид Нехорошев, Анатолий Степанов, Валентин Карен, Алексей Грошев и, кажется, Никита Орлов.

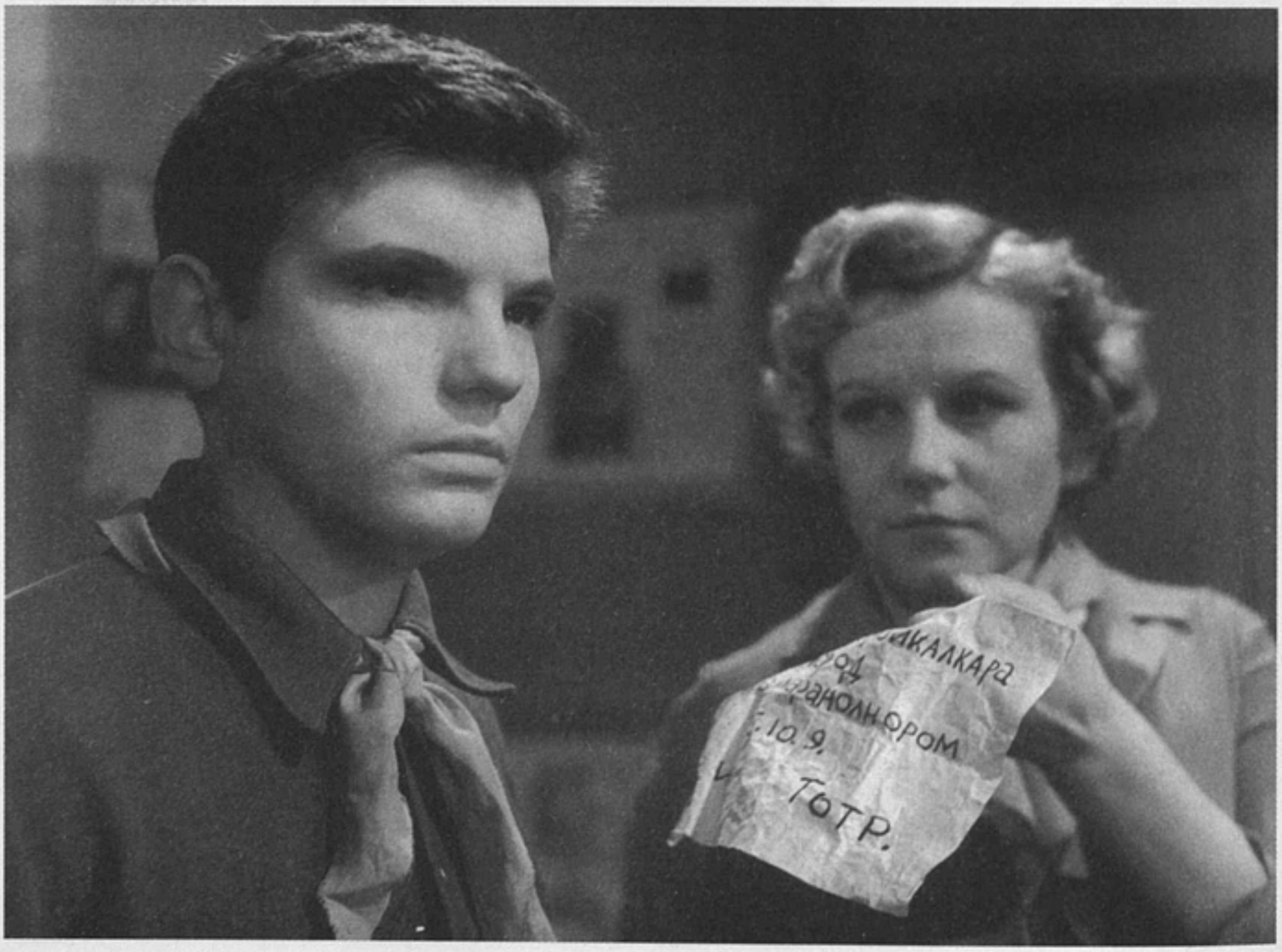
«Друг мой, Колька!», автор сценария Александр Хмелик, режиссеры Алексей Салтыков, Александр Митта, редактор Людмила Голубкина. «Мосфильм», 1961

Все-таки мы как-то сговорились с Александром Лукичом, и я стала работать в объединении. Одновременно со мной туда пришли Наталья Лозинская и Светлана Бахметьева.

И вот первый худсовет. К тому времени я уже была много наслышана про Хмелика — автора пьесы, по которой в Центральном детском театре был поставлен Анатолием Эфросом спектакль «Друг мой, Колька!», гремевший по всей Москве. Поэтому я с большим любопытством смотрела на вошедшего в комнату высокого, очень худого, стройного молодого человека, который непринужденно поздоровался и свободно опустился в кресло, закрутив винтом свои длинные ноги. У него было подвижное, привлекательное лицо, живые, чуть насмешливые глаза. Он тут же закурил, и Лукич, который обычно нещадно гонял всех нас, курильщиков, благосклонно промолчал. Какое-то особое обаяние исходило от этого раскованного человека. Кажется, Ольга Фриденберг в письме к Пастернаку написала про молодого пианиста, что он играл как человек, имеющий право. Вот и Хмелик удивительным образом держал себя как «имеющий право». И все это сразу почувствовали, как чувствовали и потом, всю нашу не очень долгую, но очень бурную и счастливую совместную жизнь и работу.

Тогда он сразу честно признался, что сценариев никогда не писал, и было решено дать ему в помощь опытного кинодраматурга. Им стал Сергей Александрович Ермолинский. Союз этих двух людей — отдельная песня. Они сделали вместе два сценария и относились друг к другу с глубокой симпатией и уважением. Но трудно представить в одной упряжке двух более разных людей. Ермолинский — сама точность и обязательность. Хмелик — веселое разгильдяйство, отлынивание от работы, а потом вдруг запойное сидение за письменным столом. Письма Ермолинского полны жалоб на то, что время уходит, а все не удается сесть за работу, потому что Хмелик опять куда-то пропал, или занят, или загулял. Это он писал жене из Гагры, куда они уехали специально работать над сценарием. Впрочем, с такой яркостью это проявилось в дальнейшем. На первой же работе Хмелик еще старался соответствовать срокам, которые поджимали.

«Друг мой, Колька!»



Объединение хотело как можно скорее заявить о себе. Молодые режиссеры Александр Митта и Алексей Салтыков тоже торопили. Им не терпелось начать снимать, энергия и ощущение собственных сил распирали их. Фильм был их дипломной работой.

И вот первый материал. Сколько их потом было в моей жизни — не счесть. Но этот я не забуду никогда.

Сначала я была обескуражена — какие-то отрывки, проходы, люди на трибуне в надвинутых по уши шляпах, и вдруг кусок разговора — живой, веселый, убедительный. И несмотря на сумбурность и отрывочность, ловишь себя на радости — как талантливо, свежо, неординарно.

Началось обсуждение. Я — редактор фильма — не могла выдавить из себя ничего, кроме всхлипов: мне нравится, очень хорошо, продолжайте в том же духе. Ермолинский сделал несколько дельных замечаний. Александр Лукич почему-то взъелся на оператора В.Масленникова, единственного опытного в этой команде человека, но, как мы впоследствии убедились, довольно скучного и вялого профессионала.

Хмелик отмалчивался, мастерил какие-то самолетики из бумаги. Наконец Птушко обратился прямо к нему:

— Что скажете?

Хмелик отложил свои самолетики и четко, ясно высказал свои соображения. Он безоговорочно поддержал ребят, но не пропустил ни одной неточности, ни одного пижонского кадра, снятого «на публику», и сделал несколько предложений, которые тут же подхватили режиссеры. И дальше разговор пошел только между ними. Мы оказались как бы ни при чем.

Впоследствии мы убедились, что это вообще была его манера — молчать до поры до времени, слушать других, рисуя что-то или создавая свои бесконечные эскадрильи, а потом, когда к нему обратятся, разразиться блестящей эскападой соображений и предложений, иногда переворачивающих все наши представления

Л.Голубкина и директор ВГИКа Н.А.Лебедев

об увиденном или прочитанном. Часто его заносило и он сочинял свои сценарии или фильмы, мало имеющие отношение к обсуждаемому, но всегда интересные и будоражащие воображение. Тогда обычно кто-нибудь из наших «стариков», членов худсовета, чаще всего М.Вольпин или С.Ермолинский, люди, которых он безусловно уважал и с которыми очень считался, говорили ему:

— Саша, уймись.

И он умолкал, ворча себе под нос что-то насчет бисера...

В 1963 году у нас произошла смена власти. Птушко подал в отставку, на его месте в качестве худрука воцарился Александр Григорьевич Зархи, главным редактором стал Хмелик. Так что мы пошли вперед, руководимые двумя Александрами Григорьевичами, весьма не похожими друг на друга. Сменилось и название. Мы стали называться коротко: объединение «Юность».

Но, конечно, главным человеком, вокруг которого все жило, вертелось и творилось, был Хмелик. У него была удивительная способность привлекать к себе людей. В его кабинете вечно толклись люди, в том числе и из других объединений. Приходили по делу и просто так — поговорить, побыть рядом, послушать и поспорить.

У него был верный и азартный глаз. Он умел и любил рисковать. У нас сделали свои первые работы А.Тарковский, Э.Климов, А.Митта и А.Салтыков, Э.Кеосаян, Э.Гаврилов и В.Кремнев, А.Светлов, Г.Полока, немецкий режиссер З.Кюн, забытые ныне, но очень хорошие режиссеры С.Туманов и Г.Щукин и многие другие, всех не перечислишь. А сколько сценаристов дебютировали со своими экранными работами! Назову хотя бы Александра Володина.

Впрочем, в этих открытиях Сашу тоже иногда «заносило». Помню, он собрал кучу народу, чтобы показать нам фильм «жутко талантливого режиссера», как он выразился. Фильм оказался невнятный, претенциозный и бестолковый. На обсуждении все так и высказались. Хмелик приуныл, не стал спорить, чувствуя, что мы правы. Он только неуверенно сказал:

— А вдруг он гений?

— Ничего, один раз промахнемся, — ответил кто-то.

Саша засмеялся, и на этом обсуждение закончилось.

Да и не только о первых работах можно говорить. Чего стоил один только Ролан Быков, снявший у нас свои главные детские фильмы. Не только его съемки,

Съемочная группа фильма «Неуловимые мстители» на встрече со зрителями. Горький, 1967

но само его присутствие создавало атмосферу радостного творчества. А ведь еще были С.Лунгин и И.Нусинов, В.Аксенов, Б.Ахмадулина, М.Вольпин и Н.Эрдман, Б.Сарнов...

Какое же это было счастливое и плодотворное время! И во многом благодаря Хмелику, веселому, талантливому и необычному человеку, который жил атмосферой искусства, творчества. Он был новатором. И именно поэтому не сгодился иным временам, пришедшим на смену оттепели, которым милы были серость, ординарность и вялое спокойствие. Сначала его довели до того, что он подал заявление об уходе из объединения. Потом постепенно стали вытеснять из драматургии и добили окончательно уже в начале перестройки, когда он воспрял, согласился на предложение стать главным редактором Киностудии имени Горького и уверенно начал работу, которая оборвалась внезапно надуманным и сфабрикованным делом о недоплате партийных взносов. Его чуть не исключили из партии, и он снова вынужден был уйти, оставшись почти номинально руководителем созданного им киножурнала «Ералаш».

Все это в конце концов сломило его. Пошли болезни, печали, уединение. Но это не должно затмить все то высокое и прекрасное, что Хмелик дал кинематографу, театру, нам, знавшим и любившим его. А через нас, быть может, хоть немного и следующим поколениям.

Светлая ему память!

Как я попыталась изменить свою судьбу, и что из этого вышло

Я давно заметила, что все хорошее в моей жизни приходило ко мне как бы помимо меня, без усилий, почти случайно. И наоборот, стоило мне напрячься, наметить цель, к которой я хочу приблизиться, как судьба тут же начинала надо мной измываться. Все как будто выворачивалось наизнанку, и в конце пути я оказывалась в худшем положении, чем в начале.

Вот самый запомнившийся мне случай.

Это было, если я не ошибаюсь, году в 70-м. Впрочем, может быть, и позже. У меня плохая память на даты.

Я работала тогда на киностудии «Мосфильм» в объединении «Юность» редактором. Работа мне, в общем, нравилась, но полностью она меня не удовлетворяла, все время думалось, что главное в жизни проходит где-то рядом, что какие-то существенные движения души и ума остаются невостребованными. К тому же дом, семья, хозяйство, быт. Мне казалось, что я ничего толком не успеваю, дети заброшены, несделанные дела тяготили.

А тут еще надвинулось на нас очередное сокращение. Это была эпоха мелких реорганизаций. Учреждения то «сливали», то «разливали», то «укрупняли», то «разукрупняли». При встрече люди острили: поднимали кверху кулак в рот-фронтовском приветствии и говорили: «Сольют!»

И все бы ничего, да вдруг я поняла, как меняются от страха потери работы люди. Одна моя приятельница, милая, интеллигентная женщина, почти подставила меня, воспользовавшись одним необязательным разговором. Да нет, не хочется вспоминать.

Просто тогда я себе сказала: «С меня хватит. Не хочу второй раз это переживать. Нужно иметь тылы, не зависеть от этой единственной работы».

И подала заявление в аспирантуру во ВГИК.

Я рассуждала примерно так: «Три года вольной жизни. Не ходить на работу каждый день. Буду сидеть в библиотеке, читать хорошие книги, займусь детьми, дом приведу в порядок».

Я написала реферат, который был очень хорошо принят на кафедре. Мне дали понять, что институт заинтересован во мне и соперников у меня нет. Все складывалось как нельзя лучше.

К тому же мне самой была очень интересна тема, за которую я взялась.

И вдруг! Как всегда, это «и вдруг!» Выяснилось, что нашей кафедре отказали в очной аспирантуре. Не дали места.

А уже проделана какая-то работа, появились связи и даже какие-то обязательства.

В общем, меня уговорили сдавать экзамены в заочную аспирантуру. Я сдала и поступила.

А когда прошла горячка и инерция поступления, я как-то опомнилась и неожиданно поняла, что результат-то получился абсолютно противоположный тому, которого я добивалась. Я не только не разгрузила свою жизнь, а, наоборот, взвалила на себя еще одну нагрузку, да и немалую притом.

Другое дело, как потом этот поступок сказался на моей судьбе. Но об этом в другой раз.

Ролан Быков и кафедра

Дело было во время какого-то очередного пленума комиссии детского кино Союза кинематографистов. Сначала, как всегда на таких мероприятиях, Белый зал был полон, доклад выслушали с вниманием, отмечая про себя, кого похвалили, кого поругали, какие тенденции на тот момент считаются основополагающими. Это была официальная точка зрения, а в жизни каждого из сидевших в зале она имела немалое значение.

Потом начались прения, и все потянулись в фойе — покурить, поговорить со знакомыми, выпить чашку кофе. К концу третьего часа в зале остались самые стойкие, и те тихо засыпали.

И вдруг председательствующий объявил:

— Слово просит Ролан Быков.

Спины выпрямились, лица оживились, из фойе в зал потянулись любопытствующие.

Ролан спустился откуда-то сверху, упругой походкой подошел к сцене, поднялся по ступеням и, еще не доходя до кафедры, стоявшей сбоку, энергично начал свою речь:

— Я прочел в наших газетах, что дела в Японии идут неважно...

Последние слова он произносил, уже стоя за кафедрой. И тут выяснилось, что из-за этого величественного сооружения выглядывает только его макушка, а слова тонут, упираясь в закрытое пространство.

Из зала ему крикнули:

— Не видно!

«Сказка о потерянном времени», режиссер Александр Птушко, редактор Людмила Голубкина. «Мосфильм», 1965

Ролан не растерялся, обошел кафедру слева и повторил, уже стоя рядом с ней:
— Я прочел в наших газетах, что дела в Японии идут неважно.
Из зала пошел смешок, и кто-то снова крикнул:
— Не слышно!
Быков запнулся и оглянулся на президиум, который сидел здесь же на сцене вокруг маленького столика с микрофоном.
Семен Листов встал, широким жестом указал на свое кресло и сказал:
— Ролан, садись сюда. Будет и видно, и слышно.
Быков сел в кресло, придвинул к себе микрофон и в свойственной ему стремительной, напористой манере в третий раз повторил все ту же таинственную фразу:
— Я прочел в наших газетах, что дела в Японии обстоят неважно...
В это время кресло, в которое пересел Семен, с грохотом развалилось, и он очутился на полу. Лежа среди обломков, он грустно констатировал:
— И у нас тоже.
Что делалось с залом, не поддается никакому описанию. Скуки как не бывало. В фойе не осталось никого. Казалось, в такой обстановке остается только одно — рассмеяться, махнуть рукой и спуститься по ступенькам в веселящийся зал.
Но Ролан не был бы Роланом, если бы позволил ситуации диктовать ему условия. Он встал, вынул микрофон из зажима, вышел с ним вперед и в четвертый раз бросил в публику свое трагическое сообщение о совершенно не имевшей к нам отношения Японии. Только на этот раз он не позволил ни малейшей паузы и сразу перешел к сути. Оказывается, на улицах тамошних городов такая загазованность, что полицейским приходится надевать противогазы. Выяснилось, что это была метафора. Плохо обстояли дела не только в Японии, но и во всем мире, и в кино в первую очередь. Душно было в этом мире и в этом кинематографе. И только детское кино являло собой глоток кислорода, оно несло с собой свежесть, обновление и надежду. «Кинематографом Надежды» назвал Ролан кино для детей.
Через минуту он уже полностью овладел аудиторией и говорил еще минут сорок при полной тишине и внимании зала.

Как меня назначали главным редактором киностудии

Это было во времена царствования недоброй памяти Филиппа Тимофеевича Ермаша. Царем он был всевластным, казнил и миловал, как хотел, и к тому же, подобно всем остальным монархам, был уверен, что раз его сюда поставили, то он всегда прав.
Я работала в то время на Киностудии имени Горького главным редактором одного из творческих объединений и каким-то образом сумела понравиться Сергею Аполлинариевичу Герасимову, а главный редактор студии Анатолий Балихин, наоборот, понравиться ему не сумел, за что и был изгнан с этого поста и сброшен обратно в Госкино, откуда в свое время пришел.
В общем, я ёрничаю, а на самом деле там заварилась серьезная каша, в которую я особенно не вникала, но понимала, что Балихин не угодил всем «трем китам» — Герасимову, Лиозновой и Ростоцкому, — недружной студии детского кино, к которой я после пятнадцати лет работы на «Мосфильме» так и не сумела привыкнуть.
После снятия главного редактора студии я стала замечать, что со мной как-то особенно здороваются люди, которые раньше меня просто не замечали. Я насторожилась. Это был плохой признак. Вскоре доброхоты донесли, что Герасимов прочит меня на освободившуюся должность.
И тут меня охватила настоящая паника. В мои планы совершенно не входило подниматься по бюрократической лестнице. Я и так довольно настрадалась, с тех пор как еще на «Мосфильме», под давлением различных обстоятельств, дала согласие занять первую свою командную должность, надеясь, что меня спасут две маленькие буквы, стоявшие в приказе о моем назначении, — и.о. Тогда я еще не знала, что в этом мире обратного пути нет и, ступивши на первую ступеньку, ты

обречен или навечно оставаться там, или карабкаться вверх, или с грохотом лететь вниз, естественно, не по своей воле. Добровольных уходов там не признавали.

Кроме того, я отчетливо понимала, что студию мне не потянуть. Она переживала не лучший период в своей жизни, ее раздирали противоречия. «Три кита» тоже не способствовали созданию идеальной атмосферы для творчества. Каждый из них тянул в свою сторону. Да и времена были невеселые — 77-й год: с либерализмом было окончательно покончено.

Однако как было отвертеться от грядущего назначения? У меня уже был небольшой, но довольно впечатляющий опыт общения с начальством, и я знала, что никакие мои доводы в расчет приниматься не будут, а ссориться всерьез не хотелось — двое детей, только что разошлась с мужем, другой профессии у меня не было.

И все же мне ничего не приходило в голову. По вечной привычке русского интеллигента, я понадеялась, что как-нибудь пронесет, перестала ломать голову над этой проблемой и благополучно отбыла в отпуск.

Но не успела я вернуться, даже еще не вышла на работу, как у меня дома раздался звонок. Звонила секретарь главного редактора Госкино. Меня срочно вызывали в комитет. Поинтересовались, сколько времени мне нужно на дорогу? Я опрометчиво назвала реальную цифру, не подумав, что сижу в халате, неприбранная и не готовая ни к какому разговору.

Кажется, еще и троллейбус долго не шел. Короче, я опоздала минимум на полчаса.

К разговору я особенно не готовилась, больше была занята переживанием по поводу опоздания. Опаздываю я часто, но всегда переживаю. Один мой друг как-то совершенно справедливо заметил, что нужно выбрать что-нибудь одно — или не опаздывать, или не переживать. Но ему легко говорить, он человек точный.

Однако события развернулись стремительно и совсем по другому сценарию.

Не успела я пробормотать свои извинения, как мне было сказано, что я заставила ждать самого министра, и через минуту я уже едва поспевала за стремительно шагавшим по коридору начальником, мучительно пытаясь сообразить, что же мне делать и как вывернуться.

Не помню, на какой именно ступеньке лестницы, ведущей на этот раз вниз к кабинету Ермаша, где мне до этого не приходилось бывать, меня осенило: «Я женщина, у меня свои проблемы, и нечего их скрывать. Единственный способ заставить себя слушать — говорить на простом, обычном, бытовом уровне. Они к этому не готовы. Они этого не слышат в своих кабинетах».

Мы прошли через приемную, дверь открылась, и я оказалась в «святая святых» — в кабинете, где потом мне приходилось бывать много раз и при этом министре, и при следующем, и при третьем.

Первый, кого я увидела, был даже не сам хозяин апартаментов, а его грозный заместитель Борис Владимирович Павленок, который обычно не удостаивал меня даже кивка, а тут приветливо и радостно заулыбался.

Ермаш тоже был сама любезность, он встал из-за стола, пожал мне руку и спросил, почему-то сразу перейдя на «ты»:

— Ну, как отдыхала? Хорошо в отпуске?

Я не успела ответить, как Павленок хохотнул:

— А разве не видно?

Я с ужасом поняла, что со мной разговаривают, как со своей, что я уже как бы принята в их ряды, что все решено и обсуждению не подлежит. И все же я попыталась договориться с ними, не прибегая к откровенностям, которые мне претили.

— Ну, — торжественно сказал Ермаш, — догадываешься, зачем мы тебя сюда пригласили?

Я промолчала, да он и не ждал ответа.

— Мы решили назначить тебя главным редактором киностудии.

— Какой? — глупо спросила я, чтобы выиграть время.

— Горького, разумеется.

— Нет, я не справлюсь. Там нужен мужчина, человек с характером.

— Ну, не прибедняйся, — вступил в разговор Павленок. — Мы тебя знаем. — «Откуда?» — подумала я. — Ты пользуешься авторитетом. Если что, поможем.

Все закивали. Обстановка становилась все более торжественной. Еще секунда, и они начнут меня поздравлять. И тогда уже будет поздно.

Я решилась.

— Нет, не могу, — с трудом сказала я. — Я в плохой форме. Мы только что расстались с мужем, с которым прожили восемнадцать лет. У меня сын поступает в институт. Дочь в трудном возрасте. Я одна. За меня с моими проблемами никто не справится. Рада была бы, но не могу. Извините, Филипп Тимофеевич.

Наступило растерянное молчание.

Все, что я говорила, было правдой, и они не могли этого не почувствовать. А своих слов на этот случай у них не было.

— Да, — наконец сказал Ермаш. — Неожиданно. Ну и кого ты порекомендуешь на это место?

«Пронесло!» — с радостью подумала я и уже свободно, без колебаний предложила:

— Хмелика Александра Григорьевича.

— Хмелика? — удивился Ермаш. — Нет, Хмелик не подходит, он слишком независим. С ним будет трудно справиться.

Видно, он слишком был выбит из колеи, что высказался с такой откровенностью.

Что-то еще было вяло сказано и с той, и с другой стороны. Я почувствовала, что уже можно прощаться. Приветливые улыбки исчезли. Я для них интереса уже не представляла.

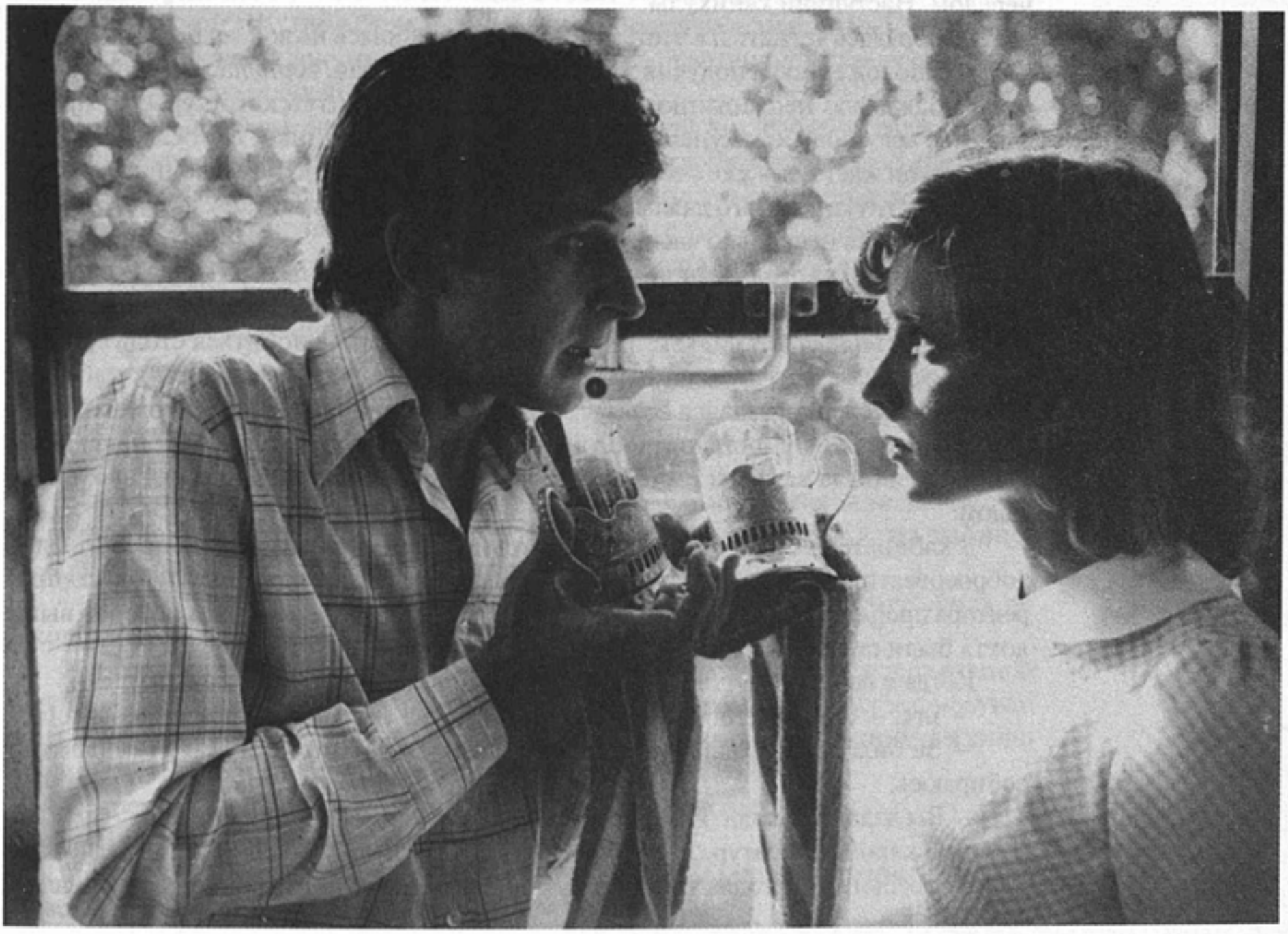
И только Павленок, пожимая мне руку, сказал почти с восхищением:

— Да, сделала ты нас, ничего не скажешь.

Все-таки он был наиболее живым из них.

По дороге домой я чувствовала себя усталой, опустошенной и почему-то униженной. «Другого выхода не было, — уговаривала я себя. — Скоро все забудется. Все-таки я победила». И вдруг с удивлением поняла, что их растерянность была

«Шла собака по роялю», режиссер Владимир Грамматиков, редактор Людмила Голубкина. Киностудия имени М.Горького, 1978



вызвана не только моей откровенностью. Просто у них не укладывалось в голове, что кто-то может не захотеть занять столь почетное, с их точки зрения, место. И поэтому они были разочарованы и даже, может быть, искренне обижены.

Как я вступила в конфликт с Китаем

Я училась тогда во ВГИКе, кажется, на третьем курсе. Самому главному событию, о котором я хочу здесь поведать, предшествовало еще одно, малозаметное. В институте существовало научное студенческое общество, которое никакой наукой не занималось и вообще было сплошной фикцией. Но, очевидно, нашим руководителям надо было время от времени отчитываться о проделанной работе, поэтому как-то назначили конференцию, посвященную Китаю, с которым мы тогда очень дружили.

Доклады распределяли волевым порядком. Меня вызвали на бюро комитета комсомола и поручили сделать сообщение о китайской литературе. Честно говоря, в китайской литературе я разбиралась примерно так же, как в китайской грамоте. Но отказываться от поручений тогда еще не было принято, и я отправилась в библиотеку. Может, я не там искала, но сведения, которые мне удалось найти, были довольно скупы. Поэтому я так обрадовалась, когда мне попалась в одном из журналов небольшая заметка о творчестве поэта Ху Фына. Она была живо написана, изобиловала похвальными эпитетами и заканчивалась переведенным на русский язык четверостишием, посвященным Маяковскому. Что-то вроде: «Маяковский, брат мой, протяни мне на дружбу руку...» и т.п.

Я добросовестно переписала в ученическую тетрадь все, что мне удалось отыскать, в том числе и эту заметку. Почему-то у меня не оказалось ручки, и все записи пришлось делать карандашом.

Затем была конференция, на которой царили тоска и скука. Я честно отбарабанила свое сообщение, но поскольку литература дело более живое и доступное, чем, скажем, промышленность или государственное устройство, то я имела некоторый успех, который недорогого стоил.

Потом об этой конференции все благополучно забыли. И жизнь потекла своим чередом. Наступили каникулы.

Я собралась уезжать и в этот день с утра отправилась на вокзал покупать билет. Отстояв положенное и получив желаемое, я, счастливая, вернулась домой. Но там меня поджидало неожиданное в лице пожилого институтского курьера, провонявшего всю нашу коммунальную кухню своим чудовищным самосадом. Оказалось, что он ждет меня уже несколько часов и что ему велено немедленно доставить меня в институт, для чего даже выделена директорская машина, которая стоит во дворе тоже уже несколько часов.

Спешка была столь велика, соседи столь взволнованны, что мне даже не удалось переодеться, и я, как была, в сарафане и стареньких босоножках отправилась в институт, теряясь в догадках, зачем и кому я могла понадобиться столь срочно.

Не успела я вступить на первую ступеньку лестницы, ведущей к кабинету ректора, как сверху раздался возглас: «Голубкина приехала!» Кто-то подхватил его и передал дальше. И пошло греметь по всему институту: «Голубкина приехала!», как будто я была важным гостем, который решил осчастливить всех своим приездом.

В кабинете ректора Николая Алексеевича Лебедева, куда меня препроводил добросовестный курьер, толпилось много народу. Я успела заметить только проректора профессора Генику, который без пиджака, в рубашке, рукава которой выше локтя были схвачены резинками, рылся в подшивках газет.

Когда я вошла, все повернули головы в мою сторону и замолчали.

— Так, — сказал Геника. — Прибыла. И где же вы все это время пребывали?

— За билетами стояла, — ответила я, ничего не понимая. — На практику собираюсь.

— Вы делали доклад о китайской литературе? — спросил Лебедев.

— О какой литературе?

Это событие настолько выпало из моей памяти, что я искренне недоумевала.

— На конференции НСО?

И тут я вспомнила и почему-то испугалась.

— Мне комитет комсомола поручил, — на всякий случай стала я оправдываться.

— А где вы материалы брали? — вмешался Геника.

— В библиотеке. Книгу читала о китайской литературе. Журналы всякие.

— А про поэта Ху Фына?

— В «Новом мире».

Они переглянулись.

— Помните, в каком номере?

Я назвала, память тогда еще была хорошая.

И тут наконец все разъяснилось. Оказалось, что журнал «Искусство кино» опубликовал на последней странице репортаж «В научном студенческом обществе ВГИКа». А так как о промышленности и государственном устройстве много не напишешь, то большую часть этого сообщения составляла цитата из моего доклада (студентка третьего курса сценарного факультета Людмила Голубкина сделала доклад о китайской литературе), заканчивающаяся стихами поэта Ху Фына.

Ни в репортаже, ни в цитате не было ничего крамольного, но дело в том, что за время, прошедшее со дня конференции (март) до публикации в «Искусстве кино» (май) в Китае развернулось движение под названием «Пусть расцветают все цветы». Каким-то образом это в первую очередь касалось литературы и искусства. За столь поэтически-доброжелательным названием скрывалась очередная идеологическая кампания, и злополучный Ху Фын оказался главным критикуемым. Врагом номер один.

В результате китайцы прислали ноту нашему правительству, мол, «в то время, как мы боремся с неверным уклоном, вы восхваляете нашего идеологического противника...»

По этому поводу срочно созвано совещание в ЦК, куда мы немедленно едем держать ответ. Мы — это Лебедев, Геника и я.

По дороге в машине царило гробовое молчание, прерванное всего один раз. Кажется, Геника сказал со слабой надеждой, что, может быть, это другой поэт. У китайцев сказано Ху Фэн. Но Лебедев в ответ только вздохнул.

В проходной ЦК, где я была, естественно, первый раз, выяснилось, что у меня с собой нет никакого документа. Лебедев и Геника отправились наверх одни, сказав, что договорятся, чтобы меня пропустили.

Я уселась на скамеечку ждать. Голова моя шла кругом, события разворачивались слишком стремительно. Была только середина жаркого июньского дня, утром которого я еще ничего не знала и думала только о самых простых вещах — об отъезде, о том, достану я билет или нет, и что взять с собой в дорогу.

В проходной было прохладно, из окошка на меня, скучая, глазели какие-то ребята в военной форме. Я оцепенела, почти задремала.

И вдруг по лестнице стремительно спустился молоденький, ладный лейтенант.

— Кто здесь Голубкина? — звонко спросил он.

Я встала.

— Приказано вас сопровождать.

Мы вознеслись на лифте в какие-то заоблачные высоты, прошли по коридору и остановились у двери, на которой я успела прочитать, что это кабинет П.К.Пономаренко. Сердце мое дрогнуло. Это имя знала даже я.

— Наконец-то! — с укоризной воскликнула симпатичная секретарша. — Сколько можно вас ждать!

Я что-то пробормотала в свое оправдание, лейтенант распахнул передо мной дверь, и я вошла в кабинет, заполненный народом. Среди сидящих я с испугом узнала Ромма, Дзигана, Герасимова, еще кого-то из знаменитых, которых я раньше видела только издали, на трибунах или в коридорах ВГИКа.

Секретарша, проскользнувшая передо мной, доложила:

— Пантелеймон Кондратьевич, Голубкина!

И тут я увидела хозяина кабинета. Он сидел за необъятным столом, отдельно от всех, и хмуро разглядывал меня.

В этот момент я увидела себя его глазами — девчонка в сарафане, в разбитых босоножках, косы сколоты «корзиночкой». Двадцать лет. На лице недоумение и некоторая тупость. Он вздохнул.

— Садитесь, — указал он мне на стул, стоявший прямо против стола. Я села, больше всего озабоченная тем, чтобы поглубже запрятать свои непрезентабельные босоножки. — Что же это вы, Голубкина, нас всех так подвели? Вы хорошо знаете китайскую литературу?

— Совсем не знаю, — честно призналась я.

— Так почему вы взялись делать доклад? — загремел он.

— Мне комитет комсомола поручил.

Он продолжал обличать меня на повышенных тонах, а я вдруг отчетливо увидела Михаила Ильича Ромма, с которым мы были чуть знакомы, поскольку его студенты Чулюкин и Карелов на первом курсе снимали немой этюд по моему сценарию. Он сидел у распахнутого окна, через которое доносился далекий гул улицы, сидел, отвернувшись от всех, и плечи его тряслись от сдерживаемого смеха. И тут я с ужасом поняла, что сейчас тоже начну смеяться, что смех разбирает меня, начинает душить изнутри.

Я поспешно отвела глаза и уставилась прямо в зрачки Пантелеймона Кондратьевича, уже налившегося кровью от раздражения, которое было тем сильнее, чем меньше он и все окружающие понимали, кому, собственно, оно адресовано.

Наверное, мой взгляд отрезвил его. Он замолчал, начал что-то передвигать на столе, потом сердито спросил:

— У вас есть тезисы вашего доклада?

— Есть. Целая тетрадка. Только она карандашом написана.

Он опять вздохнул, очевидно, окончательно поняв, что имеет дело с полной идиоткой, и приказал:

— Принесите.

— Вам отдать? — добросовестно уточнила я.

— В проходной оставьте! — взревел он.

— Я могу идти?

— Идите. И больше никогда не делайте докладов о том, чего не знаете.

— Больше не буду, — поспешно заверила я.

Уходя, я еще раз взглянула в сторону Михаила Ильича. Он изнемогал от смеха.

Дверь за мной закрылась, секретарша, не знавшая, что именно происходило в кабинете, приветливо мне улыбнулась, лейтенант вскочил со стула, чтобы проводить меня до лифта.

В проходной я сочла нужным доложить военному в окошке:

— Я еще вернусь. Мне тезисы нужно принести.

Он посмотрел на меня с уважением. Или мне так показалось.

Повернулась «вертушка», и я снова оказалась на жаркой московской улице, где шла нормальная летняя жизнь, спешили люди, которым было абсолютно безразлично, где я побывала и что со мной произошло.

Из автомата я позвонила отцу и коротко пересказала ему все, что со мной произошло. Он почему-то обрадовался, начал хохотать:

— Ну, Милка, вот так входят в историю. Надо же, ноту по твоему поводу прислали! Всё, ты скоро прославишься! Приезжай, расскажи все в подробностях.

— Мне еще тезисы нужно отвезти, — грустно пожаловалась я.

— Какие тезисы?

— Ну, выписки из разных книг, журналов. Я боюсь, там ошибки есть.

Он смеялся так, что у меня звенело в ушах, а потом вдруг озабоченно сказал:

— Если что нужно спрятать, собери и привози ко мне.

— Чего спрятать? — не поняла я. — Нет у меня ничего.

Дома я отыскала тетрадку, долго разглядывала исписанные карандашом неряшливые страницы, наконец свернула ее трубочкой, перевязала лентой, чтобы хоть как-то скрасить ее убогость. Отвезла, отдала суровому военному, уже другому, который долго не мог понять, чего я от него хочу. Отвезла, отдала и забыла про это

происшествие, потому что назавтра я уехала на практику, а там началась совсем другая, гораздо больше интересовавшая меня, жизнь.

Тут бы и поставить точку в рассказе об этой далекой истории, но у нее было продолжение.

Много лет спустя я попала в одну компанию, где за столом рядом со мной оказалась немолодая женщина, которую мне представили как сотрудницу журнала «Искусство кино». Вероятно, когда нас знакомили, фамилии не называли или произнесли невнятно. Мы разговорились, почувствовали взаимную симпатию.

Но тут кто-то из вновь пришедших увидел меня.

— О, и Мила Гоубкина здесь!

Женщина встрепенулась и как-то по-новому на меня посмотрела.

— Вы Голубкина?

— Да, а что?

— Если бы вы знали, как я вас когда-то ненавидела.

— Меня? Но почему?

— Да из-за вас сняли главного редактора нашего журнала, меня понизили в должности, весь наш отдел перетрясли.

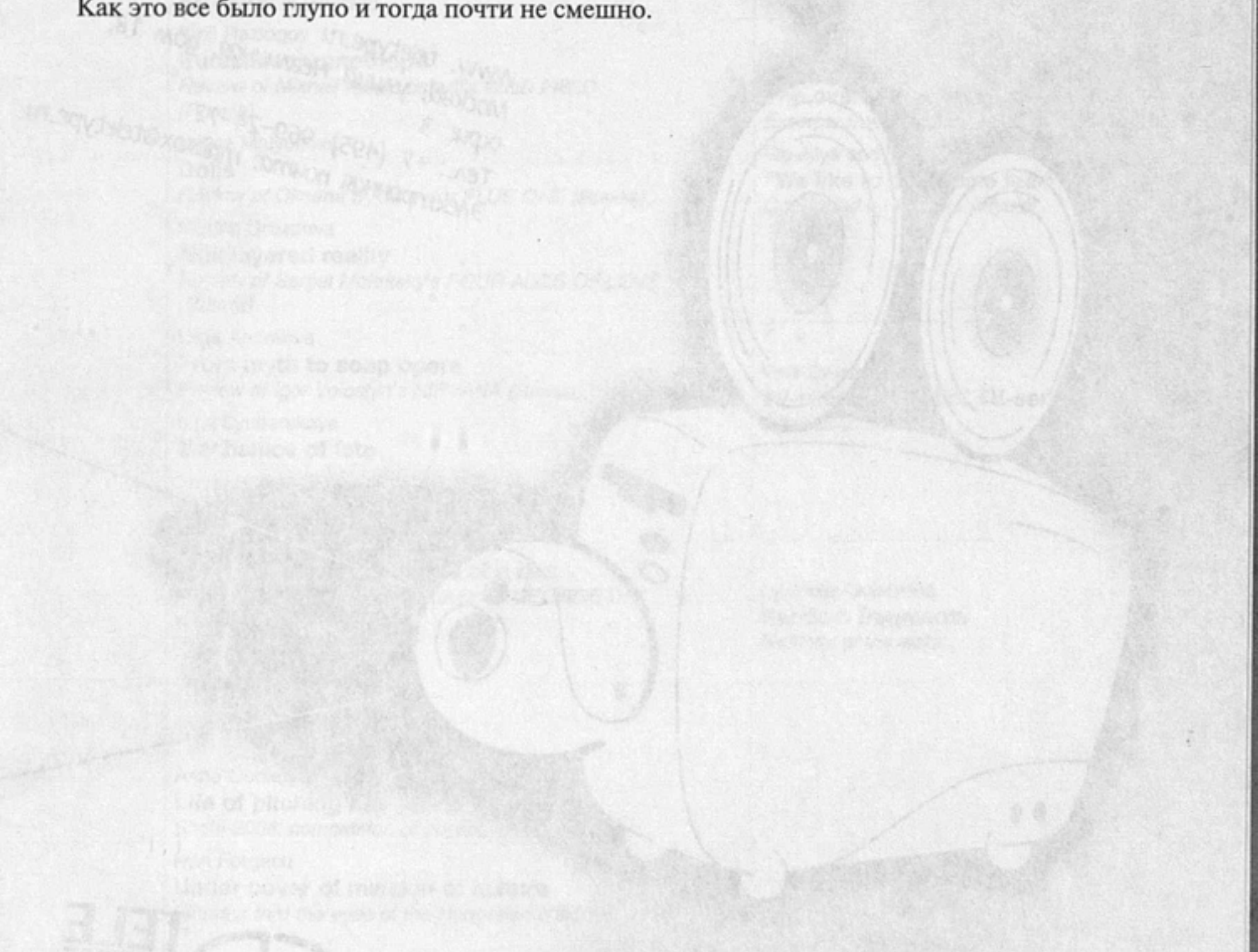
Оказалось, что именно она в том далеком 55-м опубликовала этот несчастный репортаж «В научном студенческом обществе ВГИКа», который ей принес кто-то из внештатных сотрудников.

Господи, от чего только не зависели тогда наши судьбы!

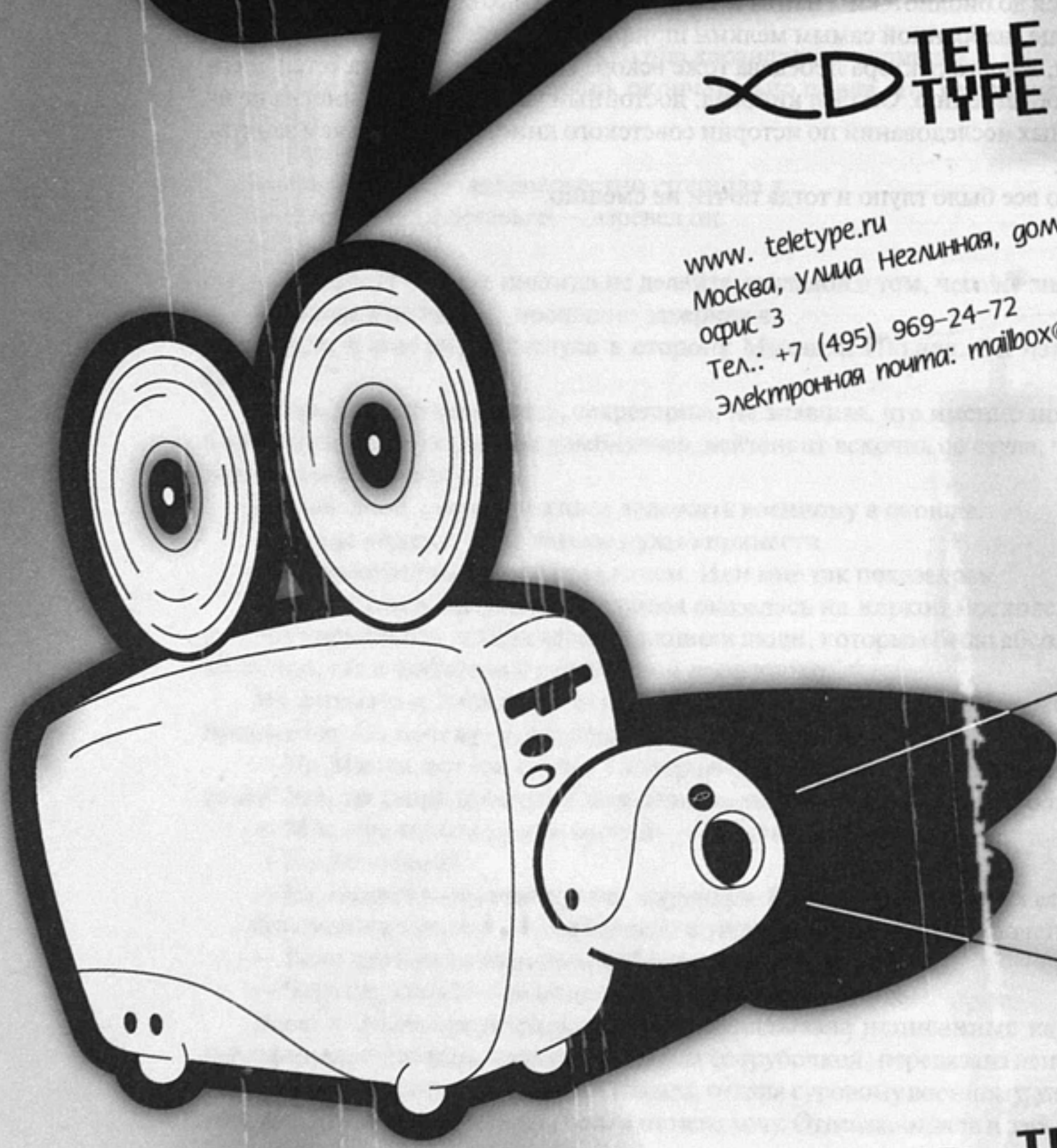
Иногда мне кажется, что все это было не со мной и вообще было ли это? Надо бы добраться до библиотеки и найти тот журнал с маленькой заметкой на последней странице, набранной самым мелким шрифтом.

Кстати, нашего ректора Лебедева тоже вскоре сняли, впрочем, кажется, к его большому облегчению. Он был киновед, достойный человек, автор многих фундаментальных исследований по истории советского кино, и ему было чем заняться в жизни.

Как это все было глупо и тогда почти не смешно.



ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!



TELE TYPE

www. teletype.ru
Москва, улица Неглинная, дом 18,
офис 3
Тел.: +7 (495) 969-24-72
Электронная почта: mailbox@teletype.ru

TELE TYPE

S U M M A R Y

Actual cinema: not to shoot!
Sochi-2008. Round table talk.

Igor Sukmanov
Cannes' trace
Kinotavr-2008.

Zara Abdullayeva
The stranger
Review of Bakur Bakuradze's SHULTES (Russia).

Bakur Bakuradze
Game in beads
Interview by Igor Sukmanov.

Nina Tsyrkun
Three colors
Review of Mikhail Kosyrev-Nesterov's OCEAN (Russia — Cuba).

Lev Anninsky
We pay now
Review of Aleksandre Proshkin's LIVE AND REMEMBER (Russia).

Kirill Razlogov
Eurasian chronothope
Review of Mikhail Kalatozishvili's WILD FIELD (Russia).

Larisa Malyukova
Dolls
Review of Oksana Bychkova's PLUS ONE (Russia).

Marina Drozdova
Multilayered reality
Review of Sergei Mokritsky's FOUR AGES OF LOVE (Russia).

Olga Andreeva
From myth to soap opera
Review of Igor Voloshin's NIRVANA (Russia).

Irina Lyubarskaya
Mechanics of fate

Maria Beiker
Subsitution in Yuriev

Katya Tarkhanova
The unbearable lightness of a day
Reviews of Kirill Serebrennikov's ST GEORGE DAY (Russia — Germany).

Anna Gudkova
Life of pitching has just begun
Sochi-2008: competition of applications.

Ivan Forgach
Under cover of mission of culture
Kinotavr thru the eyes of the Hungarian critic.

Aleksandre Rodnyansky
Poisoned by adrenalin
Documentary-maker at a dream's factory. Interview by Dmitry Troyanovsky.

Georgy Darakhvelidze
The one who declared: «Cinema — it's me!»
Portrayal of Michael Powell.

Shane Danielsen
Cinema of new Europe
Actual trends in cinema of former socialist countries.

Luc Dardenne
The overside of images
Excerpts from the diary.

Glyuklya and Tsaplya:
"We like to overcome fear!"
Conversed by Anjelika Artyukh

Vera Zvereva
TV-news: format of TV-series
Information on TV.

Lyudmila Golubkina
Random fragments
Memoirs of the editor.

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

08-42160

30 ОКТ 2008

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Домашний»)

телеканала ТНТ

Группы компаний GP

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Анастасия Дементьева, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Макет: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Дизайн и компьютерная верстка: Фёдор Столяр

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (495) 151-5651, 151-3779. **Факс** (495) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 3.09.08. Подп. к печати 12.09.08
Формат бумаги 70 x 100¹/ . Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 15,37
Заказ 0723. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. Fax (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (495) 151-5651, 151-3779
Fax (495) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2008

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (495) 151-6751. Факс (495) 151-0272. E-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы Н.БАЛАНДИНОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, В.ДМИТРИЕВА, Д.ДРАГУНСКОГО, В.ЗВЕРЕВОЙ, Д.КОММА, И.КУШНАРЕВОЙ, Е.ЛЕОНОВОЙ, Н.МАЗУРОВА, В.МАНСКОГО, А.ПЛАХОВА, К.РОЖДЕСТВЕНСКОЙ, Е.СТИШОВОЙ, А.ТУЧИНСКОЙ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Культура и перестройка
Артхаус: кто ему поможет?
Кинопроизводству в России - 100 лет

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

МОСКВА-2008
«ВСЕ УМРУТ, А Я ОСТАНУСЬ» Валерии Гай Германики
«ТЮЛЬПАН» Сергея Дворцевого
«ПЛЕННЫЙ» Алексея Учителя
«ГОЛОД» Стива Маккуина

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ОЛЕГ ЗИНЦОВ
ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ
СЕМЕН ЭКШТУТ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ДЖОН КАССАВЕТЕС
ИНГМАР БЕРГМАН
ПАВЕЛ ЛУНГИН

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Голливудский мюзикл
Отар Иоселиани: в контексте французского кино 60-х
Неигровое кино — ресурс игрового

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

АЛВИС ХЕРМАНИС
ТАКЭСИ КИТАНО
ПОСТДОКУМЕНТАЛИЗМ В КИНО

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Руководители телеканалов как теоретики ТВ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Дневник Люка Дарденна
Дневники Ролана Быкова

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Юрий Арабов. ЧУДО
Александр Адабашьян. ПРОЕЗД СЕРОВА
Ипполита Купреянова. ФРАНЦУЗСКИЙ БАЛКОН